

**UNIVERSIDAD POLITÉCNICA SALESIANA
SEDE QUITO**

CARRERA: COMUNICACIÓN SOCIAL

**Trabajo de titulación previo a la obtención del título de: LICENCIADO EN
COMUNICACIÓN SOCIAL**

**TEMA:
ANÁLISIS FÍLMICO DE LA PELÍCULA ECUATORIANA “EN EL NOMBRE DE
LA HIJA”, PARA UN EJERCICIO DE CRÍTICA CINEMATOGRAFICA**

**AUTOR;
ANDRÉS VELARDE COBA**

**DIRECTOR:
DAVID GUSTAVO LASSO ALVEAR**

Quito, febrero del 2015

**DECLARATORIA DE RESPONSABILIDAD Y AUTORIZACIÓN DE USO
DEL TRABAJO DE TITULACIÓN**

Yo, autorizo a la Universidad Politécnica Salesiana la publicación total o parcial de este trabajo de grado y su reproducción sin fines de lucro.

Además, declaro que los conceptos, análisis desarrollados y las conclusiones del presente trabajo son de exclusiva responsabilidad del autor.

Quito, febrero del 2015

Andrés Velarde Coba

CI: 1720132735

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 1	3
COMUNICACIÓN, IDEOLOGÍA Y CINE	
1.1 De la comunicación como concepto y acción social	3
1.1.1 Del capitalismo y los medios de comunicación de masas	7
1.2 Aproximación a la ideología en Marx	11
1.2.1 De la industria cultural como prolongación del momento de producción	13
1.2.2 Sobre la sociedad espectacular	17
1.3 Una aproximación histórica al cine	21
1.3.1 Sobre el cine histórico y en la historia, de aquí y de allá	27
1. 4 Del lenguaje cinematográfico a su análisis como texto fílmico	33
 CAPÍTULO 2	 37
ANÁLISIS FÍLMICO: “EN EL NOMBRE DE LA HIJA”	
2.1 Ficha técnica y artística	37
2.2 “En el nombre de la hija” y su momento histórico	39
2.2.1 Contexto socio-político	40
2.2.2 Un momento particular del cine ecuatoriano	43
2.2.3 Sobre Tania Hermida como directora de cine	45
2.2.4 La producción de “En el nombre de la hija”	47
2.3 Sinopsis	49
2.4 Estructura del relato	50
2.5 Análisis textual	52
2.5.1 Presentación: Llegando por la carretera, Yunguilla-Ecuador. (0’ 37’’)	52
2.5.1.1 La llegada a la hacienda de los abuelos (4’ 45’’)	53
2.5.2 Desarrollo: Manuela se hace amiga del Pepe (16’ 52’’)	56
2.5.2.1 Manuela y María Paz, un reflejo de dos verdades (24’ 53’’)	57

2.5.2.2 Un sapito para el Camilo (36' 22'')	58
2.5.2.3 Manuela y su ideología socialista (43' 27'')	59
2.5.2.4 Hora del bautizarse... (49' 38'')	61
2.5.2.5 La biblioteca y el tío Felipe (57' 48'')	62
2.5.2.6 Muere zapatito... (1h 15' 13'')	65
2.5.3 Desenlace: Jugando con el tío Felipe (1h 20' 03'')	66
2.5.3.1 Se llevan al tío Felipe (1h 28' 14'')	67
2.5.3.2 El funeral y la despedida (1h 36' 35'')	68
2.6 Recursos narrativos y expresivos	69
2.6.1 Fotografía y Arte	70
2.6.2 Sonido y Música	71
2.6.3 Personajes	73
2.6.4 Intertextualidad	76
2.7 Recepción, exhibición y premios	79
2.7.1 Festivales y premios	80
2.7.2 En distintos medios de comunicación	81
2.8 Equipo técnico y artístico	82
 CAPÍTULO 3	 86
“REFLEXIONES CRÍTICAS DE LO REPRESENTADO Y LO NO REPRESENTADO”	
 3.1 Del presente al pasado, del cuerpo y el alma, del arte y su negación	 87
 CONCLUSIONES	 96
LISTA DE REFERENCIAS	98
ANEXOS	100

RESUMEN

El objetivo de esta investigación es el análisis de la película ecuatoriana "En el nombre de la hija", para la realización de una crítica cinematográfica que dialogue con su contenido directo e indirecto.

La primera parte determina las categorías y conceptos que relacionan al cine, la comunicación y la ideología desde la totalidad social, mediante un estudio bibliográfico que sustenta teóricamente el contenido.

Se da paso así a la lectura del texto fílmico y su análisis utilizando una propuesta metodológica concisa, que permite entender no solo el texto, sino su contexto y sus recursos narrativos y estéticos. A modo de síntesis o intento de articulación con las partes anteriores, aparece un texto a modo de ensayo crítico que busca reflexionar las representaciones del film y su entorno, como construcciones sociales e ideológicas.

Mediante esta actividad académica se intenta aportar en el desarrollo de la investigación teórica desde la comunicación como ejercicio científico social y además de aportar de alguna forma a la industria cinematográfica nacional y sus representaciones.

ABSTRACT

This investigation is an analysis about the Ecuadorian movie called “En el nombre de la hija”, in order to do a cinematographic critic that be able to establish a dialogue direct and indirect about it.

In the first part of this paper there are categories and concepts that connect the cinema with the communication and the ideology from totality perspective, through a bibliographic study those arguments in a theory way the content.

Besides this paper has a lecture about the filmic text through a methodology, that lent to understand not only the text but the context and the use of narratives resources. All this information is going to be like a synthesis in a critic essay that tries to get reflexions about the representations in the film and the context about it as social and ideological constructions.

This academic activity try to help to the development of theories investigation, since the communication like a scientific social exercise in order to improve somehow with the cinematographic national industry and their representations.

INTRODUCCIÓN

Un trabajo de investigación con miras a la finalización del proceso de formación académica, sugiere ante todo una indagación previa sobre lo aprendido, lo reflexionado y lo asumido a lo largo de la carrera. En este caso el entendimiento de la **comunicación** en su forma amplia, abigarrada y compleja; con todas sus implicaciones sociales históricas e inmediatas, fue la clave para identificar su función y acción social, es decir su no neutralidad en el uso conceptual y práctico. “*Y sin embargo se mueve*” dijo Galileo Galilei frente al tribunal de Santa Inquisición que lo condenaba a muerte por no retractarse frente a la afirmación de la que la Tierra gira alrededor del Sol y no al revés. Es así que lo expuesto en el siguiente trabajo, proyecta ideas que surgen de prácticas reales siempre en movimiento, del antagonismo social, que es muchas veces velado u oculto y que supera planteamientos subjetivos, abstractos e individuales. Pues la contradicción y su dialéctica es en sí misma un espacio de múltiples posibilidades.

El objeto de estudio e investigación es la película ecuatoriana “En el nombre de la hija” escrita y dirigida por la cineasta Tania Hermida. Pero este elemento de análisis fue la “excusa” para indagar aspectos de la totalidad, es decir el conjunto de la sociedad que permite la realización cinematográfica y que más aún la necesita como parte de su reproducción. En base a este criterio se dividió el trabajo en tres capítulos, un análisis teórico que sustente categorías y conceptos, el análisis del texto fílmico y un complemento reflexivo –hasta experimental- a modo de ensayo. Para lograr conjugar lo conceptual con el objeto de investigación, se llevó a cabo un estudio bastante sintético de investigación bibliográfica (retomando autores de distintas épocas), entrevistas cualitativas de estudiosos, especialistas y actantes en el espacio cinematográfico. Todo con miras a condensar tesis históricas que resulten actuales, vigentes y en disputa.

Será evidente en la lectura del trabajo que la indagación teórica se muestra inacabada e inconclusa, ya ningún texto es en sí mismo una verdad, más aún si la perspectiva con la que parte y se desarrolla, es contradictoria y crítica, esto por no decir que sobrepasa exigencias académicas. Es por ello que en el andamiaje del contenido teórico para el

análisis, se buscó desarrollar conceptos que intenten mostrar los fundamentos estructurales de la relación entre el cine, la comunicación y la ideología. Lo que a breves rasgos permite entrever la complejidad y la rigurosidad en el proceso de abstracción y concreción de las ideas y a su vez la necesidad de sintetizar lo escrito de una forma comprensible. Lo mismo resalta para el segundo capítulo, donde la metodología usada para la lectura del texto fílmico de autoría de Francis Javier Gómez catedrático y especialista en el tema cinematográfica de la Universidad de Castelló en España, es una herramienta que tiene un formato ya utilizado en decenas de películas de distintas épocas y lugares del mundo. Su utilización implicó en términos de su propio autor, *un baño de humildad*, ya que es un ejercicio descriptivo-interpretativo, que si bien no necesita de conocimientos especializados, requiere de bastante dedicación. Esto último no significó una labor fácil o “cualquier cosa”, sino la posibilidad de comprender a profundidad todos los elementos que hacen posible la realización de una película, comprender el lenguaje cinematográfico desde un análisis minucioso, desde sus mínimos recortes (Gómez 2001); es decir comprender *plano a plano* su construcción ficticia y narrativa con todas sus determinaciones temporales y espaciales.

Por último recalcar que la extensión del texto nunca fue prevista, ya que en el desarrollo del mismo, la recopilación de información y el sentido del proceso de interpretación dieron como resultado las tres partes que hacen de la investigación un todo. Pero sus partes no pierden autonomía, ya que pueden ser leídas por separado, si es el caso. A partir de esta breve introducción vale señalar, en términos de Gómez (2001) que debe existir una mínima libertad y máximo goce en el acto de escritura de un texto que tenga como referente un producto audiovisual. Esto permite ahondar, conocer y además experimentar con algunos elementos “desapercibidos” en el proceso de formación académica. Es posible que el siguiente texto –bastante largo valga decirlo– sea muestra de lo mencionado. Como diría el gran pensador Friedrich Nietzsche, *escribe con sangre y aprenderás que la sangre es espíritu...* Buen provecho.

CAPÍTULO 1

COMUNICACIÓN, IDEOLOGÍA Y CINE

1.1 De la comunicación como concepto y acción social

La conciencia de la necesidad de entablar relaciones con los individuos circundantes es el comienzo de la conciencia de que el hombre vive en sociedad. Marx

¿Qué es comunicación? Pregunta compleja, pero haciendo referencia a la cita anterior se parte de la necesidad vital de prácticas de relacionamiento social para la construcción de toda forma de sociedad, donde la comunicación aparece como una actividad indispensable. El concepto es realmente amplio, sin embargo designa un proceso dialógico de intercambio de sentidos o significados, donde se van desarrollando lenguajes, señales, signos, símbolos, códigos... entre los sujetos para una vida en colectividad. Retomando su etimología, comunicación viene del latín *communis*; *lo que es común*, por ello la comunicación es un hecho histórico social en tanto acción material de supervivencia de la especie, -no desde una visión fatalista sino enmarcada en el mismo proceso de producción material de la vida-, donde su evolución está determinada por “el desarrollo de las fuerzas productivas y de intercambio correspondiente a su época, hasta llegar a formaciones sociales más amplias” (Marx; 1973, 19).

Por lo dicho se entiende a la comunicación como un proceso intrínseco al ser social, siendo un proceso complejo, paradójico y siempre inacabado de intercambio de sentidos entre quien emite y quien recibe; Leonardo Ogaz (2006) retoma esta idea desde Pierce y lo entiende como “una semiosis infinita donde el intérprete puede convertirse en objeto que a su vez puede requerir un nuevo significante o representamen para ser interpretado”. Siendo esto una aproximación al problema de la comunicación y su complejidad contradictoria en el mundo objetual. Taufic (1973) por su parte nos dirá que la comunicación “es una de las condiciones sine qua non de la existencia social”, a lo que vale añadir que sin dicho proceso no hubiese subsistido la especie humana, ya que esta necesita relacionarse para alimentarse, recrearse o reproducirse, siendo además un proceso “opuesto a la incomunicación (...) una lucha constante por establecer formas de

entendimiento” (Ogaz, 2006, 5). Por ello la comunicación, como parte de la necesidad de reproducir la vida colectivamente, es un proceso de entendimiento.

Sin embargo esta actividad de los primeros tiempos de la humanidad da un giro y deja de ser, al dividirse la sociedad en clases. Las nuevas formas en que se relacionarán los humanos entre sí y la naturaleza, si bien tuvieron que abarcar miles de años hasta establecerse como formas jerárquicas o de dominación, -dejando a un lado cualquier interpretación determinista-, “(...) lo único que podemos decir es que antes hubo “comunismo primitivo” y luego hubo clases + política + agricultura” Dauvé (1999, 3). Lo que es claro, es que esta vida en comunión no pudo ser más –por sus propios límites- cuando la actividad humana se convirtió en trabajo ajeno realizado para el intercambio, cuando se produjo aquel divorcio entre la utilidad del objeto producido y las necesidades inmediatas de los sujetos.

Este proceso de disolución de la comunidad primitiva hizo que desde entonces “unos dieran ordenes, otros respondieran en monosílabos (...) donde [posteriormente] a los esclavos no solo se les arrebató el producto de su trabajo, sino hasta su propia lengua, como les sucedió a los indios de América después de la conquista” (Taufic 1973, 14). Las sociedades pre-capitalistas esclavistas y feudales –siempre regionales o locales- fueron por tanto el germen de *la transformación del dinero en capital mundial*, es decir el inicio del aparecimiento de la cúspide de las sociedades de clase, el capitalismo. Sociedad que a la vez crea la posibilidad de una sociedad sin clases¹.

Dicho proceso histórico donde el dinero se transforma en capital es al mismo tiempo el proceso de concentración y centralización internacional del capital y la separación del productor de sus condiciones objetivas de producción; dicho de otra forma la expropiación violenta de los medios de producción –mediante el terrorismo de estado-, obligando a quienes son

¹ Históricamente este proyecto de superación del capitalismo se lo ha conocido como comunismo o anarquía. Recalcando que los conceptos históricos que en la lucha del proletariado han ido tomando forma, no son ideas sino practicas históricas. “*El comunismo no es un bello ideal a seguir, es el movimiento real de los explotados que anula y supera el orden actual de las cosas*” (Marx 1973, 30).

privados de reproducir su vida a convertirse en esclavos asalariados, proletarios. (Qarmat, 2006, 121)

Es decir que este proceso histórico y cíclico de lucha de clases trajo consigo, - concretamente desde hace quinientos años-, relaciones sociales antagónicas propias a la división social del trabajo entre trabajador y no-trabajador, entre los dueños de los medios de producción y quienes no poseen dichos medios, entre burgueses y proletarios. Por tanto serán estas relaciones sociales las que darán paso a un proceso prolongado de expropiación de la actividad humana en el trabajo y además de las conciencias. Así la comunicación, como actividad humana para entenderse y satisfacer necesidades, fue convertida y resignificada como mera transmisión de información –en un sentido aristotélico como “imposición de formas”-, ligada al comercio, la industria y la delegación de la producción de ideas. Es decir que su utilización social se convirtió en intercambio de mercancías, para mejorar los negocios y reglamentar la producción de cosas, representaciones e imágenes en función del capital, siguiendo a Marx (1973) *la clase que dispone de los medios materiales, dispone a la vez de los medios espirituales*.

Valga decir que el acto comunicativo “es también un proceso físico que implica desplazamiento de signos y símbolos concretos entre emisores y receptores a través de un canal apropiado (...) las señales transmitidas será a través de medios de comunicación” (Taufic 1973, 26). Si bien estos medios son amplios en definición, han sido en la historia instrumentos privados en función de sus dueños. Desde este modelo comunicativo jerárquico y de dominación se hizo de los medios privados los únicos responsables de “comunicar”. De la imprenta² al cinematógrafo, de la radio a la televisión, comunicación es desde estos medios, sinónimo de comercio, lucro y expansión de la sociedad capitalista.

Ahora bien la burguesía tuvo además que conquistar el poder político para consolidar su proceso de expansión económico social, acción que se verifica en la aparición de Estados nacionales a través de revoluciones burguesas, el Ecuador del XIX por ejemplo.

² Este medio marca un inicio del “como” comunicarse en la modernidad –siempre- capitalista. Reproducción segmentada y escrita de siglos, y a su vez propagación de ideas político-ideológicas.

Es así que el Estado como aparato administrador y regulador del capitalismo, es el mediador indispensable para los intereses de la clase dominante, escondiendo sus contradicciones reales, desde una base jurídica que hace a todos ciudadanos libres e iguales (o sea átomos-mercancías-humanas). Además como monopolio de la decisión y la violencia, será el único capaz de ejercer control, pues algo que se muestre desafiante a su ser es considerado como delincuencia o atentado al orden. Es por ello que ha necesitado además controlar en base a la “comunicación política” lo relevante a ser transmitido, persuadir a las mentes y acciones de los sujetos sociales; crear una opinión pública. Esta “*nueva arma*” de la estructura estatal, aparece como propaganda:

La etimología de propaganda lleva a la idea de esqueje, de nuevo retoño cortado y plantado para producir una nueva planta; la propaganda como concepto nace del ejercicio eclesiástico en tiempos de la Contrarreforma, hasta que a fines del siglo XVIII irrumpe en la lengua secularizada. Pero en el siglo XX pierde toda esa concepción apostólica, pasando a definirse como una tentativa para ejercer influencia en la opinión y la conducta de la sociedad. (Domenach: 18, 1970).

Por lo tanto desde el Estado (en su dialéctica inseparable democracia y dictadura³) se enlaza en la actividad mediática con las demás empresas (otra falsa separación entre lo público y lo privado) de la información y la comunicación; hoy será el fútbol, después un escándalo político y mañana qué carro comprar. Por ello no hay neutralidad en el ejercicio de la comunicación, ni separación entre el beneficio económico y el contenido del mensaje, lo que para Marshall MacLuhan era un gran misterio. Desde esta perspectiva cualquier visión contraria al modelo dominante de comunicación, cualquier acción que plantee una comunicación distinta, es decir desde una forma igualitaria, de libre intercambio y dinámicas, será en términos de Kaplún (1998) “una reivindicación humana de los sectores dominados”, acción enlazada a la transformación social.

³ El ejercicio de gobierno y su ordenamiento -de por sí mistificado y mistificante- coexiste en democracia, en la libertad, igualdad y posibilidad de acceso a la propiedad, o en el terror dictatorial si lo requiere, es por ello que son inseparables; es el modo de ser de esta sociedad, sustentado en una base material de dominio mercantil, una lógica que se reproduce como “*la dictadura social de la burguesía sobre el proletariado en un proceso legítimo y fetichizado*” (Qarmat, 2006).

1.1.1 Del capitalismo y los medios de comunicación de masas

La guerra es la paz, la esclavitud la libertad, la ignorancia la fuerza. G. Orwell

Lo que importa mostrar, más allá de objetos materiales, de fábricas, de máquinas, de obreros laboriosos y productos que fabrican, es la relación social que se oculta tras de todo este mecanismo, y su evolución posible y necesaria. G. Dauvé

Los medios de comunicación de masas serán parte “transversal” de la sociedad capitalista, siendo necesario partir de dos categorías claves para identificarlos, la mercancía y el capital. A breves rasgos “la mercancía se muestra como un simple producto que sirve para satisfacer necesidad, sin embargo esta reviste muchas sutilezas metafísicas” (Marx, 1962, 14). La doble esencia de la mercancía como valor de uso y valor de cambio, revisten todo el proceso de abstracción del trabajo humano contenido en su producción, siendo el valor uso o la utilidad del objeto solamente el sostén del valor de cambio. En este sentido, y sin redundar con su significado conceptual, es necesario comprender a la mercancía (dinero en su forma de uso común) en su esencia económica –como proceso productivo- e ideológico –como revestimiento de la expropiación del trabajo-. El capitalismo convertirá todo en mercancía desde un poema, hasta un ser humano y será por tanto la sociedad mercantil generalizada.

Por su parte el capital no es un conjunto de cosas, es una relación social, donde el trabajo vivo, “*el empleo de nervios, músculo y tiempo*”, pone en movimiento el trabajo muerto - medios de producción acumulados por generaciones- en un proceso incesante de producción de cosas hechas para intercambiar, invertir y acumular. Es por ello que cualquier proceso o progreso industrial está determinado por esta lógica, ligada no a la acumulación de cosas, sino de valor. Para valorizarse, el capital compra directamente la fuerza de trabajo convirtiéndola en mercancía o trabajo asalariado –la gallina de los huevos de oro del capital- siendo la única actividad social de donde extrae plusvalor el capitalista. El capital conquistó la producción y logró socializar el mundo desde el siglo XIX por medio de industrias, medios de transporte, almacenamiento y “comunicación” de la información, donde la satisfacción de necesidades humanas no han sido el motor de

su ser, pueden ser un medio a lo sumo, pues este necesita vender lo que produce.

Es así que “la empresa es el lugar de producción capitalista: cada empresa, industrial o agrícola, sirve de punto de reagrupamiento a una suma de valor que busca acrecentarse” (Dauvé 2003; 188) A lo que vale añadir que esa misma lógica de producción de valor valorizándose, contiene en sí mismo la posibilidad de la crisis (desvalorización) como parte de su *modus operandi*. Donde a costa de la sobreproducción -no solo de cosas inútiles sino de fuerza de trabajo inmóvil- por su no realización en el mercado, el capitalismo ejerce su violencia indiscreta y muestra toda su esencia traducida en guerras, catástrofes ambientales, expansión comercial, etc. En términos de Marx (1848) “remedia las crisis para preparar otras más extensas e imponentes y mutilando los medios de que dispone para precaverlas”.

Evidentemente los medios de comunicación de masas son empresas, que como cualquier otra busca vender las mercancías que produce. Es decir están sometidas a las leyes del mercado, sus propios intereses y los de ciertos grupos políticos y colectivos.

(...) contrariamente a lo que se cree, los medios de comunicación no venden información a los lectores, sino espacio a los anunciantes. Un espacio cuyo precio depende de muchos factores, de los cuales el más importante es el número de lectores (o espectadores, radioyentes, etc.). Y en el mercado de la información, vende más el medio que mejor se adapte a la llamada opinión pública, es decir, a las ideas dominantes de la sociedad. (Ruptura, 2011)

Si bien la sociedad democrática capitalista, se muestra como el modo de vida de la “libertad máxima”, donde los seres sociales aparecen como sujetos jurídicamente iguales, exentos de antagonismos y su razón de ser aparece como única y máxima forma societaria. Cabe recalcar que los primeros intentos por entender la lógica de la comunicación masiva, como espacio de estudio y teorización científica, fue siempre un intento por mejorar las condiciones de producción capitalista y regular cualquier

“disfunción” interna, entendiendo así que no existe neutralidad tampoco en la ciencia. Armand Mattelart (1995) retoma esta historicidad de las primeras concepciones sobre los sistemas de comunicación, ya en las mentes de los economistas clásicos, para dar por sentado sus objetivos, es decir la necesidad de conectar mediante dichos sistemas los nuevos negocios y para mejorar los flujos monetarios internacionales. El telégrafo óptico por ejemplo, nació con fines militares (como la mayoría de medios) y será un instrumento del desarrollo de la información rápida y a larga distancia.

Así en su evolución las principales formas de entender estos mecanismos nacientes de la modernidad capitalista se situaron en una visión de la sociedad como un organismo vivo con partes y órganos, flujos y aparatos, relacionados posteriormente a la noción de desarrollo plasmada por los positivistas. Se asimiló entonces esta lógica, propia de la sociedad capitalista en su progreso industrial y tecnificación constante, para un uso hacia la clase trabajadora, vista como fuerza de trabajo o capital variable simplemente. Es decir que esa nueva conglomeración de gente en las ciudades, que por procesos migratorios masivos, desposesión continua y prolongada de los medios de vida –en lo rural sobre todo-, marcaron una nueva concepción homogeneizadora de la producción en serie de ideas e información para controlar cualquier riesgo. Será aquel “nuevo sujeto” identificado como masa. Para esta masa se crea especialmente “la comunicación”, esa comunicación masificada, sin réplica. Un personaje fundamental en la concepción funcional de la comunicación será Lasswell, desarrollando a la propaganda -y algunos fundamentos de la posterior publicidad- en sus funciones de control y transmisión de información para entretener, educar e informar.

Todas las creencias, costumbres, aficiones, emociones y actitudes mentales que caracterizan a nuestro tiempo sirven para sostener la mística del Partido [Poder] y evitar que la naturaleza de la sociedad actual sea percibida por la masa. La rebelión física o cualquier movimiento preliminar hacia la rebelión no es posible en nuestros días. Nada hay que temer de los proletarios. Dejadlos aparte, continuarán, de generación en generación y de siglo en siglo, trabajando, procreando y muriendo, no

sólo sin sentir impulsos de rebelarse, sino sin la facultad de comprender que el mundo podría ser diferente de lo que es. (Orwell, 1948:101)

Ya en el mundo ficticio de Orwell en su novela 1984, se logra ilustrar aquel sueño democrático de la sociedad capitalista, donde las contradicciones sociales parecen estar ausentes – o dadas la vuelta-, donde la capacidad de quien está dominado a rebelarse y comunicarse entre sí es casi imposible. Y vaya que los medios han logrado algo parecido, primero el periódico *tabloide*, entregado a un centavo en New York, luego la radio como “unificador cultural” a través del sonido, la palabra, el silencio y la música, el cine como prolongación de la realidad en imágenes, la televisión como centro estático de proyección repetitiva de la falsedad... se crea esta comunicación masiva como acción unificadora del mundo de la mercancía, como modo de distracción y olvido, de inmediatez y formación del pensamiento importante en el acontecer cotidiano. Siendo además un “moderador” de los conflictos sociales, son quienes acuden a salvaguardar el sistema de cualquier expresión contraria al orden, son quienes llaman terroristas a quienes buscar subvertir el orden, su acción sirve para negar cualquier objetivo real del proletariado frente a su condición de clase esclava moderna, *es la prensa quien apunta para que el Estado dispare.*

1.2 Aproximación a la ideología en Marx

La vida social es esencialmente práctica. Todos los misterios que desvían la teoría hacia el misticismo encuentran su solución racional en la práctica humana y en la comprensión de esta práctica” K. Marx

La actividad humana no solo produce bienes y relaciones, el ser humano no es un ser meramente económico (aceptación del marxismo oficial) sino que a su vez produce una visión del mundo, una representación de la materialidad viviente. Toda actividad es a la vez una actividad simbólica. El trabajador asalariado desposeído de los medios para producir su existencia material, también está despojado de los medios para reproducir sus ideas. Los proletarios reciben representaciones del mundo del capital (mitos, imágenes, símbolos, ideas, etc.) como una acción separada, o sea como todo aspecto de su vida. Así se puede decir que en el siglo XIX los trabajadores producían sus ideas en un café, en un club o en cualquier encuentro cotidiano, mientras que hoy contemplan las ideas, por ejemplo, en el cine.

Así como el capital tiende a producir todas las cosas como capital, separándolas para volver a unir las en función de las relaciones de mercado, también delega la producción de representaciones en un sector específico de la economía (...) los trabajadores asalariados también están desposeídos de los medios para producir sus ideas, que son generadas por un estrato especializado en esa tarea, ese es el rol de los “intelectuales”, término introducido en Francia por el Manifiesto de los Intelectuales dreyfusianos, de 1898 (Dauve, 1979; 8).

El capitalismo mundial y su incesante desarrollo de fuerzas productivas, será la sociedad del trabajo alienado y el fetichismo de la mercancía. Fetichismo que no se muestra como adoración de cosas, sino como autonomía de las cosas frente a sus propios productores, donde “las relaciones que se establecen entre trabajos privados, aparecen como lo que son, es decir no como relaciones directamente sociales entre personas en sus trabajos,

sino como relaciones materiales entre personas y relaciones sociales entre cosas” (Marx 1962, 40). Así cada elemento de producción que se desarrolla dentro del capitalismo, es a su vez la mistificación de la realidad en sí misma –en su forma mercantil material o no-, pues es el lugar donde se reviste la ideología social imperante, siendo ideológica en tanto naturalización de las relaciones sociales que la reproducen y fundamentan su reproducción como sociedad de clases. “En el dominio de las ideas, cuando el pensamiento se impone, se acaba por olvidar que esas ideas tienen su raíz en un estado de cosas materiales y son producto de la clase dominante. Se le mira como verdades eternas” (Marx, 1979; 52).

La teoría de la ideología en Marx⁴, será un proceso de reflexión –eminentemente práctico- con una concepción negativa de dicho concepto. Es decir que en base a un comprensión materialista dialéctica e histórica de esta acción social, explica que la ideología está en función de las necesidades de la clase dominante o a su vez de aquella clase que quiere consolidar su dominio sobre otra, en el caso de la burguesía –por ejemplo- será la libertad uno de sus mayores baluartes ideológicos (Ibíd. 35). Es decir que “la ideología dominante es la ideología de la clase dominante” (Ibíd.: 39), pero es a su vez un revestimiento de las relaciones materiales –no solo un conjunto de ideas-, es un espejismo acorde a la producción de valor y el hombre abstracto, entendido entonces como una “falsa conciencia” (Ibíd.; 40). La ideología como pensamiento separado de la vida no puede restablecer en tanto ideología, ninguna forma de superación real en la vida

⁴ Aunque no es la intención del apartado, ni del trabajo de investigación en su conjunto, pues excede su objetivo académico, se debe dejar claro dos cosas. Primero que la teoría desarrollada por Marx, –por ende la utilización de categorías marxianas de análisis-, no tiene fundamento en tanto concepción ideológica del mundo, separada de su ser social, o sea el programa revolucionario del proletariado para la abolición de la sociedad de clases; es decir que sus escritos son parte de todo un arsenal teórico-práctico de un accionar de clase en su lucha incansable contra el capitalismo. Así que hablar de Marx es solo hacer referencia a una perspectiva histórica que bien pudo ser plasmada sin el mismo Marx. Lo que nos acerca a la segunda cuestión a aclarar; un supuesto marxismo implícito en el apartado –y hasta en el trabajo completo-, que no deja de ser solo una mala comprensión de lo escrito, a lo que respondemos con el mismo Marx cuando expresó alguna vez “yo no soy marxista”. Cuestión que reafirma lo antes dicho y que nos previene sobre un tema que –nuevamente- excede la investigación. En este sentido se retoma los conceptos desde los escritos de varios sujetos que supieron desarrollar esta perspectiva, en ruptura con cualquier concepción ideológica de la teoría de Marx y el comunismo. Pues claramente lo que en la historia ha sido hegemonizado como marxismo, –en su falsa dicotomía entre marxismo y anarquismo, la negación de concepciones realmente revolucionarias, como en el caso de los llamados comunistas de izquierda o algunos escritos frankfortianos de fuerte influencia en Marx, los situacionistas, etc.- ha servido para mejorar el funcionamiento del capitalismo, o sea un gran aporte a la victoria de la burguesía mundial.

social, como ideas separadas de la práctica, por eso para Marx será “una solución a nivel de la conciencia social de contradicciones que no han sido resueltas en la práctica” (Ibíd. 36). Donde dicha separación parte de la actividad alienada de los trabajadores frente a su actividad y su vida, quienes en tanto “mercancías” adoptan como propias esas formas de conciencia, esos acuerdos sociales.

Por tanto la ideología no es para Marx una herramienta de emancipación social (nunca habló de una ideología del proletariado por ejemplo), pues esta, en cualquiera de sus formas es capitalista. Además como parte inseparable de la estructura capitalista, como reflejo de alienación social, nadie está exento de este acuerdo práctico, más una superación del capitalismo como tal supone una superación de esta forma de conciencia siempre falsa, por ende de toda separación capitalista.

1.2.1 De la industria cultural como prolongación del momento de producción

La cultura marca hoy todo con un rasgo de semejanza; cine, radio y revistas constituyen un sistema, armonizado en sí mismo y todos entre ellos. Las manifestaciones estéticas, incluso de las posiciones políticas opuestas, proclaman del mismo modo el elogio del ritmo del acero.

(Adorno y Horkheimer 1969)

En continuidad a la perspectiva materialista histórica, en los años 30 y 40 en un periodo oscuro de la historia -de derrota y masacre del movimiento revolucionario en Europa y el mundo, guerras, crisis económicas, nazismo- se desarrolla desde los estudios de la primera generación de la escuela de Frankfurt, en respuesta al marxismo ortodoxo y los regímenes llamados socialistas, la Teoría Crítica. Casi 60 años después de Marx y su aporte a la teoría revolucionaria del proletariado, 30 años después de los estudios del inconsciente de Freud (Marcuse -1968- dirá que su interés freudiano está en sus implicaciones políticas, sociológicas y filosóficas), estos pensadores frankfortianos los retoman para entender como la sociedad capitalista va desarrollando nuevas formas de dominación, desde su ejercicio racional instrumental para la producción y el consumo mercantil. Entre sus pensadores destacados están Max Horkheimer, Theodor Adorno, Herbert Marcuse (posteriormente) y de su lado “asociado” a ellos Walter Benjamin.

Como crítica a la manifestación de la razón única de la sociedad capitalista, aparece con Adorno y Horkheimer el concepto de cultura de masas. Esta teoría surge de un momento en el que el capital ya no solo domina en la esfera económica sino que se expande a cada rincón, en el espacio cultural del ocio por ejemplo. Si bien en un principio se habló de cultura de masas, luego fue redefinida como industria cultural, por esa contradicción semántica que parece definir a la cultura de masas como una actividad surgida de las masas. A lo que se define industria cultural como:

La producción industrial masiva y seriada, que produce una cultura para el consumo masivo y que por lo tanto está destinada al mercado y regulada por esas mismas leyes; (...) donde los medios para las masas no son tan sólo la suma total de las acciones que representan o de los mensajes que se irradian desde esas acciones. Los medios para las masas constan de diversos estratos de significados, superpuestos los unos a los otros y todos los cuales contribuyen a su efecto (Adorno, 1967, 10 y 18).

En su contexto histórico-político la organización fascista de los Estados europeos reina. Desde un aspecto comunicacional o espacio de producción de ideas mediatizadas, la propaganda forma parte de la vida social en su totalidad, como competencia de opinión y formación indisoluble de ideas y fuerza política. Es decir que el poder sobre los sujetos por parte de un Estado, que utiliza el terror y la auto-destructividad humana⁵, se muestra como un hecho concreto, pero sin embargo no absoluto o total. Para quienes retomaron la crítica anti-ideológica y estructural del sistema capitalista y sus representaciones en ese periodo, se enfatizó en el análisis sobre el uso de los mass media, logrando comprender “el aspecto no-identitario, falso, irreal, de los medios (...) en función de la mercantilización de la vida fuera del espacio productivo” (Adorno 1969, 17). Será el consumo de mercancías culturales un aspecto central de su análisis, pero en tanto “la fabricación de productos más o menos planificada para el consumo de masas y ese consumo más o menos determinado por esos mismo productos” (Adorno; 1963).

⁵ El concepto de auto-destructividad fue desarrollado por Wilhem Reich quien supo entender, acorde a un análisis concreto de la situación concreta, al fascismo como resultado de *ese anhelo de libertad de las masas frente al miedo que genera esa libertad anhelada...*

La desconsiderada unidad de la industria cultural da testimonio de lo que se cierne sobre la vida política. Distinciones enfáticas, como aquellas entre películas de tipo a y b o entre historias de semanarios [periódicos] de diferentes precios, más que proceder de la cosa misma, sirven para clasificar, organizar y manipular a los consumidores. (Adorno y Horkheimer; 1996, 167)

Aquel periodo fascista supo desarrollar este proceso de subsunción de la vida a la producción capitalista descrito por Adorno y Horkheimer, quienes en su interés de entender aquella estandarización, serialización y especialización del trabajo propia a la racionalidad técnica del capitalismo, retomaron a Marx quien hablaba ya de la sociedad capitalista como una “fabrica social”. Es así que la restructuración y desarrollo del orden capitalista en aquel tiempo y espacio, tuvo agentes como Joseph Goebbels ministro de propaganda nazi, quien supo realizar muy bien su labor, cuando hizo que la propaganda, como repetición incesante del “trabajo liberador” –rótulo del campo de concentración de Auswitch- estuviera *hasta en el tranvía*.

Los frankfortianos en su profundo entendimiento de la sociedad capitalista, recalcan que los mass media en toda su acción no neutral, desde el estudio de la radio y el cine, son parte de un proceso continuo de desposesión de la vida y el poder sobre la misma, concordando con aquella idea de la existencia de “un emisor sin respuesta”.

Sólo la subsunción industrializada, radical y consecuente, es adecuada a este concepto de cultura. Al subordinar todas las ramas de la producción espiritual de la misma forma con el objetivo de cerrar los sentidos de los hombres, desde la salida de la fábrica por la tarde hasta la llegada a la mañana siguiente, al reloj de control, con los sellos del proceso de trabajo que ellos mismos deben alimentar a lo largo de todo el día (Adorno; 1996)

Es por ello que para Adorno y Horkheimer la obra artística –la cinematográfica por

ejemplo-, es un producto de consumo masivo que busca una asimilación directa con el espectador, lo que de alguna forma definirá al cine y sus obras desde la necesidad de empatía del consumidor. Será una crítica real a la representación de una pseudo-realidad como prolongación de la cotidianidad alienada del trabajo, a lo que manifiestan que:

La vieja experiencia del espectador de cine, que percibe el exterior, la calle, como continuación del espectáculo que acaba de dejar, porque este último quiere precisamente reproducir fielmente el mundo perceptivo de la vida cotidiana, se ha convertido en el hilo conductor de la producción. Cuanto más completa e integralmente las técnicas cinematográficas dupliquen los objetos empíricos, tanto más fácil se logra hoy la ilusión de creer que el mundo exterior es la simple prolongación del que se conoce en el cine (Adorno; 1996, 172).

Walter Benjamin en relación a esta comprensión de la cultura como producción mercantil, plantea que será la reproducción técnica la que permita desvincular el proceso artístico como un momento irreplicable, atrofiando lo que él llama aura; que no es “más la manifestación irreplicable de una lejanía, por cercana que sea” (Benjamin 1933, 5). En esta reproducción de lo creado –con fines comerciales o no- lo que se hace es una representación hecha para la copia, más no un hecho único o ritual. Para este autor el agente más poderoso de este proceso será el cine, ya que en el marco mercantil de producción técnica el arte para Benjamin extinguió su autonomía.

En las obras cinematográficas la posibilidad de reproducción técnica del producto no es, como por ejemplo en las obras literarias o pictóricas, una condición extrínseca de su difusión masiva. Ya que se funda de manera inmediata en la técnica de su producción. Esta no sólo posibilita directamente la difusión masiva de las películas, sino que más bien la impone ni más ni menos que por la fuerza. Y la impone porque la producción de una película es tan cara que un particular que, pongamos por caso podría permitirse el lujo de un cuadro, no podrá en cambio

permitirse el de una película (Benjamin, 1933, 7).

Walter Benjamin (1933) en su desconfianza con el cine cita al cineasta Gance quien aventurado de hacer películas históricas habla de Shakespeare y Beethoven, leyendas y religiones, héroes míticos en la pantalla como una resurrección luminosa, lo que para Benjamin no es más que una liquidación de la historia. Para este autor el conocimiento, la inteligencia, la creatividad y el razonamiento no deberían ser el producto de un proceso mecánico, o sea una serie de tareas separadas que pueden ser medidas y optimizadas según los criterios de las necesidades del capital. Este posicionamiento al respecto de la tecnología –si Benjamin conociera el internet y la crisis ecológica del progreso actual vería la razón de sus argumentos-, nos conduce a una visible conclusión, que es antes que nada la tecnología o la reproducción técnica parte de las necesidades de ampliar, mantener y reproducir el orden, un modo de ser acorde al capital.

1.2.2 Sobre la sociedad espectacular

“El sistema económico fundado en el aislamiento es una producción circular del aislamiento. El aislamiento funda la técnica, y el proceso técnico aísla a su vez. Del automóvil a la televisión, todos los bienes seleccionados por el sistema espectacular son también las armas para el reforzamiento constante de las condiciones de aislamiento de las "muchedumbres solitarias".

Guy Debord

Hablar del concepto de “espectáculo” es referirse directamente a la labor de la autodenominada Internacional Situacionista. Esta organización tuvo fuerte influencia y participación en la oleada revolucionaria que hizo tambalear al mundo capitalista durante los 60 y 70, después de romper con posiciones clásicas y en continuidad con Marx, entender el bienestar capitalista –discurso de los años 50- como su prolongada debacle. Un influyente texto donde se desarrolla esta perspectiva histórica fue el libro “la sociedad del espectáculo” escrito por Guy Debord en 1967.

Anselm Jappe (2011) retomando aquel libro dirá que a menudo el concepto de espectáculo, es referido exclusivamente con la tiranía de los medios masivos de

comunicación, o mal relacionado por otros que claudicaron con la crítica radical, con una vida simulada (Lyotard y compañía) donde la realidad antagónica y social ha sido desprovista de sentido. Sin embargo para Debord este aspecto “mediático” no es nada más que “su más abrumadora manifestación superficial”. Es decir que para Debord el concepto de espectáculo no se refiere solamente a la prolongación del momento productivo al ocio, sino una constatación de la característica central del modo de producción capitalista –el predominio del valor de cambio por sobre el valor de uso– extendido a todas las esferas de la vida a lo real (Cortez 2009). En sus primeros capítulos Debord (1967) desarrolla distintas definiciones:

- “El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino como una relación social entre personas mediatizada por imágenes” (Tesis 4).
- “El espectáculo no puede entenderse como el abuso de un mundo visual, producto de las técnicas de difusión masiva de imágenes. Es más bien una representación que ha llegado a ser efectiva, a traducirse materialmente. Es una visión del mundo que se ha objetivado” (Fragmento Tesis 5).
- “El espectáculo es el discurso ininterrumpido que el orden presente mantiene consigo mismo, su monólogo elogioso. Es el autorretrato del poder en la época de su gestión totalitaria de las condiciones de existencia” (Fragmento Tesis 24).
- “El espectáculo señala el momento en que la mercancía ha alcanzado la ocupación total de la vida social, la relación con la mercancía no solo es visible sino que es lo único visible: el mundo que se ve es su mundo” (Frag. Tesis 42).
- “El espectáculo es el capital en un grado tal de acumulación que se transforma en imagen” (Tesis 34).

Debord (1967) hacía una distinción entre dos formas de sociedad espectacular: lo

espectacular difuso y lo espectacular concentrado, mientras esta última se refería a los regímenes totalitarios con una ideología centrada en un dictador, la difusa aparecía relacionada con las sociedades democráticas, de la libertad individual como eje. Ya en el 1988 en sus comentarios sobre la sociedad del espectáculo, Debord expone que aquellas dos formas espectaculares de sociedad, aparecen juntas ampliando las características orgánicas de la sociedad espectacular. Distinguirá entonces cinco rasgos principales de esta sociedad *espectacular integrada*: fusión económico-estatal, la incesante renovación tecnológica, el secreto generalizado, la falsedad sin replica y el presente perpetuo.

Para Dauvé (1979) por su parte la teoría del espectáculo refleja la crisis sufrida por la organización del espacio-tiempo fuera del trabajo, donde el capital crea cada vez más una esfera exterior al trabajo regulada por la lógica económica. Es por eso que si desarrolla el ocio no es solamente para ejercer control sobre las masas:

sino porque previamente ha reducido el trabajo vivo a un rol secundario en la producción, porque ha disminuido el tiempo de trabajo necesario a la vez que incrementa el tiempo de inactividad de los asalariados (...) hablamos de espacio-tiempo para reiterar el hecho de que se ha producido una reducción de la jornada laboral, y que este tiempo liberado del trabajo ocupa también un espacio social y geográfico, especialmente la calle (Dauvé 1979; 20).

Es decir que la separación de los sujetos entre sí y consigo mismo (alienación) en los diferentes aspectos de la vida, como condición del modo de producción capitalista, es el fundamento del espectáculo, donde este aparece como la unificación de lo fragmentado, donde la comunicación es unilateral –inexistente-, pues es el espectáculo quien habla.

Marx definió la ideología como el consuelo por un cambio necesario pero imposible: siendo así, el cambio es experimentado en un plano imaginario. El hombre moderno se encuentra sumido en esta condición en todos los aspectos de su existencia. La única capacidad transformadora

que le queda es la de transformar las realidades en imágenes. Si viaja es para redescubrir el estereotipo del país extranjero; si ama es para representar el papel de seductor o de seducida, etc. Privado por el trabajo asalariado de su actividad (de su capacidad para transformar el entorno y a sí mismo), al proletario no le queda más que vivir el “espectáculo” de la transformación (Dauvé 1979; 30).

Si bien el concepto de espectáculo aparece ligado a la contemplación pasiva de imágenes y su entorno (lo que Adorno y compañía llamaron industria cultural), para Debord “el problema no es la imagen ni la representación, sino la sociedad que necesita de esas imágenes (...) donde el problema está en la independencia de esas representaciones, desterrando la vida de todo diálogo (...) El poder real de los mass media es justamente su capacidad de mistificar la realidad, de quitarle todo lo que tiene de real”. (A. Jappe, 1998; 21-24). Es esta crítica de la sociedad en su conjunto la que buscará desechar cualquier acción que no se enfrente más a que sus elementos espectaculares de proyección unilateral de la vida, y los medios aparecen como tal:

El espectáculo cinematográfico [por ejemplo] tiene sus reglas, sus métodos confiables para producir satisfacción. Pero la realidad que debe ser tomada como punto de partida es la insatisfacción. La función del cine es presentar una coherencia falsa y aislada, ya sea dramática o documental, como sustituto de una comunicación y una actividad ausentes. (Debord Guy, 1965)

Es evidente que la Internacional Situacionista de la cuál fue parte activa Debord (llamada por algunos la más política de las vanguardias artísticas y la más artística de las vanguardias políticas pues su crítica partió del arte) no buscaba transgredir los valores capitalistas dentro de un restringido campo de expresión: dentro de una pintura, un poema o una obra cinematográfica. La I.S. no le interesaba transgredir los valores dentro de las obras de arte en específico, sino dentro de la sociedad capitalista en general. No buscaban un arte revolucionario para la sociedad, sino el arte de revolucionar la

sociedad, son una parte ineludible de la crítica radical “al capitalismo avanzado” (Metiendo Ruido 2014). La crítica de la separación es entonces una definida crítica a los roles, la degradación de la vida cotidiana y la profunda desvalorización de la vida, en función de la abstracción en el espectáculo democrático mercantil. Donde la utilización de medios existentes con fines subversivos, demuestra que su fin está en la negación de lo existente, lo que para Debord estuvo presente siempre. “(...) muchas películas han expuesto a tal o cual aspecto de la sociedad moderna, pero las de Debord son las únicas que encarnan una crítica consistente del capital en su conjunto” (Knabb, 2003).

1.3 Una aproximación histórica al cine

A diferencia de otros mamíferos, para los que el olfato o el oído ocupan un lugar más elevado en la jerarquía informativa de los sentidos, el ser humano es primordialmente un animal visual. Román Gubern

No es la intención de este apartado “inventar” o reescribir la historia del cine mundial como un acercamiento teórico-conceptual a su problemática, ya que existe basta bibliografía al respecto y no es el objetivo de nuestra investigación abarcar todo, ¿12 décadas, miles de películas? Este apartado –junto al siguiente- será una leve aproximación de varios elementos sobre las influencias -e interpretaciones- del cine, de su representación y periodización, desde su nacimiento y evolución. Será un complemento para nuestros próximos capítulos, intentando dejar claro que:

No es un tema sencillo, ya que en él se entrecruzan necesidades económicas y comerciales, conveniencias ideológicas, modelos culturales del pasado y también retos u opciones de tipo estético. Creemos que una reducción simplista de la génesis de la evolución tecnológica, explicada por un único factor, es falaz (Gubern 1987, 262).

De hecho el cine en su proceder técnico y evolutivo, siempre estuvo marcado por ser un medio de innovación constante, -referencia que será introductoria en los 15 capítulos del

documental sobre la historia del cine de Cousins⁶-, donde la utilización de formas y contenidos, de acuerdo a lugares y momentos históricos concretos, darán distintas ópticas sobre su acción social y sus realizadores (mentores); de su proceso de producción y proyección. Es decir que el cine será entendido como un medio de comunicación, pero a la vez como un producto artístico donde se recrea la imaginación y los deseos, una industria cultural mundial y además un lenguaje con sus propios códigos y signos. Entonces ¿Cómo nace? ¿Qué es? ¿Cómo funciona? ¿Es posible periodizarlo? ¿De acuerdo a qué?

El cine, como tecnología, es un sistema ortopédico de visión, basado en la proyección discontinua de fotos inmóviles (fotogramas), que representan fases consecutivas y equidistantes de un movimiento, a una cadencia suficientemente elevada para hacer invisible su intermitencia discontinua (...) cadencia elevada -16 fotogramas por segundo en el cine mudo, elevada a 24 a partir del sonoro- la que convierte a un mensaje de estructura digital en un mensaje analógico (Gubern, 1987, 257).

El cine es un medio que se expresa a través de imágenes en movimiento, teniendo como fundamento la técnica fotográfica. Retrocediendo en el tiempo Gubern (1987) cita a Benjamin comprendiendo a la fotografía como “el primer medio de reproducción realmente revolucionario”, refiriéndose a su utilización como representación ampliada y objetiva sobre la realidad sensible, siendo su uso accesible a la gente como parte de una época de necesaria exactitud en la contabilidad y los negocios, un instrumento que mejoraría la descripción científica y sin embargo es una representación inmóvil.

Es en esta nueva sociedad en la que nace la fotografía como una tecnología cognitiva radicalmente nueva, tecnología destinada al ámbito de la información óptica, que amplía y completa otras tecnologías cognitivas de la visión, como el telescopio y el microscopio (...) su perfeccionamiento progresivo conducirá al invento del cine. Los

⁶ Mark Cousins -cineasta y crítico de cine inglés- realiza una investigación profunda sobre la historia del cine, mediante la reconstrucción historiográfica, documental y audiovisual, en una aventura fílmica de 15 horas.

fundamentos técnicos de la fotografía, no eran en realidad nuevos, pues el invento se asentaba en la antiquísima camera obscura, que permitía proyectar imágenes invertidas en una pared interior, situada ante un orificio por el que penetraba la luz del exterior. Fue Kepler en 1604 primero comparó al ojo con la camera obscura, y desde entonces mucho se ha escrito sobre la analogía entre la camera obscura naturalis y la camera obscura artificialis, punto de origen de la fotografía y del cine (Gubern. 1987, 145).

Si este nuevo ejercicio de la fotografía se entendía como la acción de dibujar con luz, el invento técnico e innovador del cinematógrafo será una representación de la realidad a través de la creatividad lumínica y visual, pero con un plus, el movimiento. Siguiendo a Gubern (1987) esta primera definición logra superar al fenómeno psicofisiológico del cine en la muy imprecisa y muy inexacta expresión de persistencia retiniana. Ahora bien hay dos personajes claves en el invento del cine: Tomas A. Edison en Estados Unidos, y los hermanos Lumiere. El primero siendo un industrial y científico “inclaudicable”, no dejó de inventar cosas durante varias décadas del siglo XIX. Lo que se conoce como kinescopio (visual) y fonógrafo (sonoro) fueron instrumentos inventados, financiados, y utilizados por él y otros, entre ellos Laurie Dickson. Este primer instrumento logró grabar y reproducir los primeros intentos de representación visual, películas de escenas cotidianas o actuadas. Edison creó además el “primer estudio de rodaje” conocido como el Black Mama, donde supo entender y utilizar a la luz como parte fundamental del equipo fílmico. Sin embargo lo filmado solo lo podía ver una persona desde un visor.

El 28 de diciembre de 1885 en el Boulevard Capuchinos en París, el cinematógrafo - invento patentado por los hermanos Lumiere-, proyecta su primera película frente a una treintena de espectadores. Aquel público frente a las imágenes tendrá distintas reacciones, sobre todo la sorpresa. Nace entonces el cine, principalmente documentando la realidad; obreros saliendo de la fábrica, trenes en movimiento, calles y plazas. Sin embargo fue el inicio de un inacabable proceso de producción de películas. Así Cousins (2011) retomará aquella idea de que *la historia del cine siempre se está reinventando*.

Entra entonces esta actividad a la historia como un acto espectacular y público, George Meliés mago francés lo comprendió muy bien y hará los primeros intentos de ficción⁷. Comienza así un proceso de experimentación narrativa desde la imagen en movimiento; “la película de ficción narrativa adoptó de la novela las estructuras y convenciones narrativas, mientras que sus recursos de espectacularización procedieron de las artes icónicas y del teatro” (Gubern, 1987, 264).

Entonces la movilidad de las imágenes como espectáculo público, retomará técnicas y artes en su propio dinamismo, es decir en su propio desarrollo narrativo (géneros) y estilístico, acorde su tipología⁸. Aparecen los distintos planos, movimientos de cámara, recreación de continuidad en tiempo y espacio de historias, la dirección de la cámara, montaje... Refiriéndose a este proceso “infinito” de relacionamiento de unos creadores con otros, Cousins (2011) hará referencia a las influencias evidentes, relacionando los intentos “primitivos” de hacer cine, con las futuras recreaciones fílmicas. Por ejemplo recrea la utilización de la cámara ubicada encima de un tren en movimiento pensada por Buster Keaton en los años 20, como la misma técnica, pero reproducida a velocidad y con otro sentido de tiempo-espacio en películas de Stanley Kubrick 50 años después. Se va constituyendo así un lenguaje muy particular, con motivaciones económicas –ya en 1920 existen cerca de quince mil cines en EEUU-, pero a la vez motivaciones de invención y experimentación individual y colectiva. Aquí Cousins (2011) retomando una idea sobre la imagen de Roland Barthes, dirá que en este proceso de constitución del lenguaje cinematográfico, atraviesa un factor indisociable a su ser, un recurso que D.W Griffith logró plasmar en sus películas y que lo harán uno de sus principales creadores, *la utilización de las imágenes como naturalización de la escena, creando sentimientos y emociones en el espectador*: Una acción empática psicológica y emocionalmente.

Esta nueva actividad de innovación constante tendrá como centro fundamental de

⁷ “El cine de ficción es la aplicación de la representación audiovisual de una realidad amañada por la imaginación y dirigida al plano emocional” (INTEF).

⁸ Una significación bastante válida que se irá evidenciando que en todo el proceso continuo de desarrollo del cine, donde el comienzo de su teorización – Aumont (1996) dirá que no existe una teoría del cine, sino teorías-, determinará tipologías de cine condicionadas por la realización y el consumo. Así se distingue el cine comercial, del cine experimental o alternativo, cada uno con intereses relativamente distintos, el uno complejo en discurso o especializado desde el arte, el otro como creación “simple” y masiva.

desarrollo todo el siglo XX y como espacio industrial “matriz” EEUU y Europa. Haciendo énfasis en la explicación histórica de Cousins (2011) serán los primeros decenios, donde Hollywood aparece como centro de acopio, experimentación y producción, un modelo de ficción y de relatos en distintos géneros, los que marquen “formas” para realizar películas como un producto industrial masivo, de acuerdo a modelos de producción socialmente necesarios. Primero desde el fordismo como producción en serie hasta la especialización del trabajo desde un modelo taylorista. Será una mercancía que tendrá que sujetarse al desarrollo incesante de las técnicas audiovisuales desde 1928 y procesos de producción, para ser vendida y lucrativa desde su taquilla, o simplemente vista por un espectador como interprete.

Por ello vale decir que de Chaplin y su humanismo (por ejemplo en “The Kid” 1921), de Einsentein y su montaje rítmico (El acorazado de Potemkin 1925), de John Ford y su western heroico, de Buñuel y su prolongación de los sueños; el cine será desde su forma industrial o artesanal (experimental, independiente, alternativa o de autor), un espacio social más de contraposición de prácticas, e ideas representadas a través de la historia y de la historia. Será un espacio donde un sinnúmero de personas creativas, “estrellas artísticas”, políticos, ideólogos o simples transeúntes -desde la ficción o el documental- sabrán plasmar momentos históricos, fantasías, mitos, cuentos, culturas... Siendo producciones con estándares y formas ideológicas preestablecidas o a su vez creaciones con intenciones rupturistas con el orden social o la estética. No en vano Lenin levantó su bandera diciendo *“que de todas las artes el cine era el más importante para su partido”*, discurso reutilizado desde la omnipotencia propagandística del régimen nazi.

(...) de acuerdo con la lógica de recepción, sabemos que no existen películas clásicas, modernas, ni posmodernas, sino tan sólo lecturas contextuales de películas, en las que se reconocen determinados componentes de acuerdo con el contrato simbólico de lectura y las negociaciones que cada espectador realiza antes, durante y después de ver cada película. Ese proceso es siempre distinto de sí mismo, y este hecho nos recuerda que el cine, es inevitablemente moderno (Zabala, 2005).

Complementando la idea –siendo un tema bastante discutido y discutible-, es posible separar periódicamente el cine desde su inventiva constante. Por ejemplo antes de Wells es claro que no se había hecho “Ciudadano Kane”, sin embargo él supo apropiarse de ideas y formas de la producción cinematográfica anterior a sí mismo, la profundidad de campo, los flash backs o el personaje cambiante, para así lograr reutilizar, romper y desarrollar los distintos códigos y signos del cine. Así la industria cinematográfica determinada por el mercado mundial y la identificación cultural no separa lugares, sino que intenta proyectarlos. Se da lo mismo con la utilización del 16mm en Godard y compañía, frente a las cintas de 35mm. Estos además tuvieron que ver muchas películas del cine noir o negro para saber componer –como una melodía- un estilo propio. Bertolucci y su necesidad de contar historias desde un realismo crítico en los 70, tuvo que ver bastante con el neorrealismo italiano de los 40; las posteriores técnicas digitales y sonoras comenzadas por cineastas como David Cronenberg o Scorsese ya a finales de los 80. Ni que decir de Hitchcock con décadas enteras de suspenso. No existe entonces una separación entre lo clásico y moderno, sino complementación desde rupturas y saltos de calidad; donde la innovación hace de cada paso por autor o época, un todo cinematográfico.

Lo mismo se puede decir de la cacofonía posmoderna desde los 90, donde se establecen parámetros similares, pero en un contexto de consolidación de lo digital y producción de miles de historias “nuevas” en el mundo entero. Es por ello que existen películas posmodernas porque existen realizadores y pensadores posmodernos. Para estos, con una intención clara nunca neutral, la utilización de lo ya dicho se renueva en la necesidad de no decir nada. Tarantino por ejemplo es quien renueva la pantalla en occidente, pero tuvo que utilizar y adaptar lo que en Hong Kong ya se había hecho tiempo; peleas y sangre medidas con cronometro (véase Kill Bill 2003). Son representaciones acordes a un periodo histórico social concreto, donde la disonante victoria casi absoluta del capitalismo se traduce en la no representación de nada en el “remake” intertextual como parte de una realidad sin replica alguna. Significa entonces contar historias desde la representación del espacio cibernético, los video juegos y la alienación social (Gus Vant Sant lo sabe bien) como única forma posible de vida.

1.3.1 Sobre el cine histórico y en la historia, de aquí y de allá.

La historia del cine latinoamericano lejos de ser un relato acumulativo de hechos, filmes y desarrollos técnicos se caracteriza por la discontinuidad y la ruptura.

Cristian León

Haciendo referencia a los teóricos de la dependencia⁹, el capitalismo es mundial o global desde sus orígenes y por naturaleza; articulado por el mercado mundial y la división internacional del trabajo, todas las regiones, tiempos, ramas económicas, estados, clases sociales, acontecimientos sociales y políticos... Se han desarrollado de manera desigual, incluso jerárquica, a distintos y desiguales ritmos y formas. Sobre la base de este desarrollo desigual inherente al capitalismo histórico-mundial, es que se estableció la hasta ahora vigente estructura de metrópoli-satélites, centro-periferia o desarrollo-subdesarrollo. O sea que al igual que la riqueza de unos ha sido a costa de la pobreza de otros, el desarrollo capitalista del centro solo ha sido posible a costa del subdesarrollo de la periferia, lo que obviamente forma parte de su inherente antagonismo histórico-social.

Esta forma de desarrollo –siempre por y para el capital- es la que determina a su vez el “imperio” de unos Estados frente a otros en el plano económico, político, y entre otras cosas, cultural. En el cine y su proceder histórico, reluce aquella característica, donde el “gringocentrismo” y eurocentrismo en la producción y distribución de películas es evidente, aunque grandes industrias como el Bolywood en India o la industria china no dejan de ser productores masivos de películas, pero quienes reparten películas por los mercados del mundo son estos dos primeros espacios. En este lado del mundo (América Latina) como en su gran mayoría, quien impuso las “normas” de producción industrial y consumo de films a principios del siglo XX, fue Hollywood. Acción que fue repetida – desde el intercambio mercantil de productos tecnológicos y formatos de reproducción fílmica- a distintos niveles en varios países de Latinoamérica, pero centrado, en tres de los Estados más grandes e “importantes”: México, Argentina y Brasil. Esta lógica será constante en su desarrollo, pero siempre ligadas a etapas y periodizaciones.

⁹ Samir Amín, Aníbal Quijano, Wallerstein, entre otros. Han ahondado este tema desde conceptos como eurocentrismo, colonialidad del poder, centro-periferia, desarrollo y subdesarrollo, sistema mundo, etc. haciendo referencia al carácter colonial, imperialista, desigual del capitalismo histórico mundial.

Camilo Luzuriaga (2013) haciendo referencia al cine en general, demuestra que desde principios de siglo este tiene la intención de representar un relato histórico acorde a su relación con la novela escrita y los distintos géneros narrativos. Dirá entonces que la epopeya aparece con la necesidad de educar moralmente (ideologizar) y entretener desde una aproximación épica del pasado; en el cine se ve expresado ya desde películas como “El nacimiento de nación” de Griffith (1915) o “La caída de Troya” de Pastore (1910); y frente a ello una novela histórica que tendrá la intención de respetar el fondo histórico (Luzuriaga 2013,73). En definitiva Luzuriaga logra establecer una separación entre lo que se podría llamar cine de época o pseudohistórico, determinado por “reconstruir en apariencia lo que pudo haber sido una época pasada de la humanidad, con otros intereses ajenos o contrarios al de construir una conciencia de la historia” y un cine histórico que “por el contrario, sería un cine que mientras reconstruye obligadamente, la apariencia visual y sonora de una época, centra su atención en preguntarse por el espíritu de ella, empeñado en la construcción de una conciencia de la historia” (Luzuriaga 2013,75).

Esta diferenciación logra establecer los parámetros en los que se irán desarrollando las narraciones fílmicas y las formas de contarlas. Así en las primeras décadas del cine la primera definición (siendo pieza de un “modelo de representación institucionalizado”) se sobre determina a la segunda, cosa que será constante en la historia de este medio, como parte de aquella hegemonía cultural de la industria cinematográfica que “en su versión histórica es la verdad histórica de la humanidad” (Luzuriaga 2013,76). Siendo además el modelo que determinará las formas de hacer cine y consumirlo; sin embargo con el paso de los años esto no limitará las particularidades de cada industria nacional o individuos en introducir su propia identidad –o búsqueda de la misma- en sus relatos, donde irá de la mano lo local y lo nacional, lo experimental o lo comercial.

Desde principios del siglo XX hasta la década de 1930, durante la era del cine mudo, la producción fílmica en América Latina fue escasa, rudimentaria y dominada por el género documental, que se presentaba principalmente bajo el formato de noticieros o periódicos cinematográficos (...) a partir de 1930, la incorporación del sonido al cine

abre nuevas posibilidades para la producción (...) en México y en Argentina principalmente, empieza una nueva era de realizaciones que toman como base la cultura popular, expresada en la música criolla y el modo de hablar de los sectores populares. Tan exitosa fue esta experiencia que hacia finales de la década de los 30 Argentina y México se convirtieron en exportadores de películas a otros países de América Latina y de alguna manera sentaron referentes estéticos y de géneros para que otros países de la región se aventuraran a dar sus primeros pasos en el campo de la realización de argumentales (Merino, 2012; 17).

En este contexto determinado por la documentación en principio y posteriormente por el consumo del melodrama, la música nacional y la picardía popular; esos tres Estados México, Brasil y Argentina, industrializaron la producción de sus películas, hasta lo que muchos llaman su “edad de oro” en los 40. Por otro lado, aunque siendo lo mismo, Wilma Granda (1995) –retomada por Jorge Luis Serrano (2001)- investiga sobre este periodo en el Ecuador, y recoge datos que verifican lo dicho sobre el cine en la región, aunque con rasgos más rudimentarios aún; por ejemplo la primera proyección pública fue hecha 1900 (solamente 6 años después que en París y 5 años con Brasil) en un circo de Guayaquil, dando paso a un proceso de comercialización interno de ficciones extranjeras o a su vez documentación fílmica o registro del acontecer nacional. Ya en la segunda década del siglo en correlato con la búsqueda de una identidad nacional en Latinoamérica, para Luzuriaga (2013) no es coincidencia que:

La primera película de la que se tiene noticia que se hizo en Ecuador, aquella primera incursión del guayaquileño Augusto San Miguel en 1924, se llamara *El tesoro de Atahualpa*, en referencia al mito que subsistió al fatal encuentro del Inca con el conquistador Pizarro en Cajamarca (Luzuriaga 2013, 77).

Este corto periodo de los años veinte donde la figura de Augusto San Miguel está presente en varias propuestas de ficción, Granda la llama “la edad de oro del cine silente

ecuatoriano”, en relación a empresas de producción y espacio de distribución y consumo de películas. “El pequeño boom de los años veinte llegaba a su término (...) le advienen casi 50 años de silencio y cinematográficos” (Serrano, 2001; 34). Lo que se sitúa alrededor de esos años –y que se visualiza en la cronología del cine ecuatoriano de Wilma Granda (1986)- serán documentales, unos cuantos largometrajes y proyectos cortos en general hechos por extranjeros. Si bien se registran películas en bastante cantidad, estas no manejan un cuerpo orgánico como producción nacional de cine ecuatoriano. Y si se sitúa en perspectiva práctica, es inseparable de la lógica capitalista dependiente y subdesarrollada de este país, la prioridad de la industria del agro por para burguesía nacional, antes que las artes, como el cine.

En correlato con esta realidad ecuatoriana, el cine latinoamericano se ve truncado frente al poderoso Hollywood durante los 50, pero como el cine también es innovación constante, surgirán sectores que disiparán esa lógica, jóvenes sobre todo, que desde la crítica a lo “gringo”, a lo oficial nacional, en relación a la experimentación en Europa y varias zonas del mundo y desde un nuevo contexto de movilización social, política, cultural en Latinoamérica y el mundo. Quienes darán paso ya en los 60 a la necesidad de expresar desde el cine algo nuevo, “realista” –ficcional o documental-, que será en unos casos de denuncia, poético y “militante” ligado a la lucha social, un acercamiento realista a la problemática de la vida en otros, pero ahora ligados a rasgos comunes o identitarios, se hablará entonces de lo “latinoamericano” también desde el cine.

A partir de la década del sesenta, expresiones cinematográficas que se hicieron eco del llamado neorrealismo italiano, la nueva ola francesa, así como del free cinema inglés, corrientes artísticas que se ubican de manera crítica frente al discurso de la modernidad (...) irrumpen por esos años el cinema novo brasileño, con obras como “Dios y el diablo en la tierra del sol” de 1964, películas de ficción que abiertamente pueden llamarse obras del nuevo cine histórico. Igual sucede en Argentina con La hora de los hornos de 1968, que inaugura un cine que cuestiona las miradas dominantes de la historia (...) en Cuba obras como Memorias del

subdesarrollo también de 1968, proponen una mirada intrahistórica de la historia que vivía de Cuba ese momento (Luzuriaga, 2013;77).

Los festivales de cine y cineclubs en Europa, tenían ya cabida desde los años 30, pero en Latinoamérica es en este periodo donde se comienzan a organizar festivales. Será Uruguay, Chile y Cuba los espacios de reconocimiento y encuentro desde lo realizado, y además el espacio de debate en búsqueda de un común denominador, en tanto lenguaje, estética, modos de realización, muchas veces relacionados con el gobierno de turno y su forma de Estado, y distribución abierta en barrios, universidades... Es la idea y práctica de un tercer cine, frente al discurso del primer y segundo mundo. Aparecen cineastas - como el boliviano Sanjinés- dentro de aquellas expresiones políticas, o a su vez pensadores (ideólogos) de izquierda con “fórmulas” para ser la vanguardia del proceso creativo o de transformación social. Por lo tanto del cine documental al cine de ficción se establecen pautas comunes del llamado Nuevo Cine Latinoamericano.

El comienzo del fin de esta época de intensa producción cinematográfica en la región estuvo marcado por la embestida mundial de la burguesía, contra cualquier acción o práctica social que buscase “desestabilizar” o cambiar el orden capitalista. Por ende la falta de recursos para producir y espacios para difundir redujo la producción. Además que este tiempo en la región se tradujo en groseras dictaduras militares en varios países, sinónimo de represión, muerte y silencio. En el mismo momento en Ecuador cuenta Pedro Saad (2009), que el boom petrolero de los 70 –como momento de progreso y modernización nacional- trajo consigo, además de carreteras y tecnología, una clase media con apetitos culturales. Asocine conglera junto a la Unión de periodistas, un nuevo “gremio” de cineastas –estudiados en el extranjero en su mayoría-, donde será el centro de debate y producción audiovisual, marcados por la necesidad de institucionalizar el cine con base jurídica, logrando mejorar las condiciones de producción y creando un momento de “auge” en la producción fílmica local; “Entre 1979 y 1983 se verifica un crecimiento notable (...) se producen 6 películas por año, alcanzado el pico en el festival de cine habanero en 1983” (Serrano, 2001; 40). Sin embargo este momento para Luzuriaga:

(...) corresponde a la etapa primigenia por la que cursaron todas las cinematografías, aprendiendo a armar el discurso cinematográfico desde la brevedad del cine de corta duración, y reconociendo que el país no disponía de una tradición dramática y teatral a partir de cuya experiencia poder construir la ficción (Luzuriaga, 2013; 76).

Y con cierta razón porque a este corto periodo corresponden lapsos de tiempo sin producir casi nada. El contexto latinoamericano, de finales de los 80 y los 90 también estuvo marcado por la disminución de recursos y la ausencia de mercados para la exhibición. Pero esto no significó dejar de hacer decenas de películas, sobre todo en Cuba, México, Brasil y Argentina. Vale entonces decir que desde las formas ya consolidadas en aquellos lugares (industriales, artísticas, técnicas), los hechos y acontecimientos sociales –así como la cacofonía del fin de la historia y la posmodernidad- fueron marcando las nuevas historias por contar. Así por ejemplo las dictaduras dejaron secuelas que formaron parte de historias como “El viaje” de Solanas 1992, otros siguieron con cánones hollywoodenses “Como agua para chocolate” 1992 y que decir de la nueva puesta en marcha de un cine que retrata la vida “marginal”, como parte de las prolongadas crisis (financieras, políticas, sociales) de la región y sus consecuencias, “Pizza, Birra y Faso” 1998 ya es un clásico.

En Ecuador por su parte –Serrano los llamará los hitos-, recién en 1990 aparece “La tigre” como película de época, “Entre Marx y una mujer desnuda” 1996 del mismo autor y del mismo corte narrativo y estético; Ratas, ratones y rateros de Sebastián Cordero y alguno que otro largometraje; en contados números serán 6 estrenos en una década. No cabe duda de los desniveles existentes en la producción cinematográfica ecuatoriana con sus vecinos o en América Latina frente a las grandes industrias. Mientras la era digital irá marcando las pautas del cine comercial masivo acorde a los grandes centros industriales del mundo, la experimentación sigue su rumbo en el cine de aquí, es que solo “a partir del año 2003, más de 100 años después de la invención del cinematógrafo, el cine ecuatoriano ha tenido una existencia continua con estrenos anuales en aumento” (Luzuriaga, 2013; 78).

1. 4 Del lenguaje cinematográfico a su análisis como texto fílmico

“El análisis no puede reducir lo complejo a lo perfectamente simple. Actualmente, lejos de reducir lo complejo a lo simple, el método científico busca los fenómenos de «lo real complejo» bajo las apariencias simples, en lugar de reducir lo complejo a lo simple”.

Henri Lefebvre

Toda comunicación se establece a través de lenguajes –un lenguaje es toda forma de comunicación-, que verbales o no, son sobre todo un conjunto de signos comunicantes entre los sujetos sociales (emisores y receptores). En este caso el cine en su propio desarrollo como medio técnico y como técnica narrativa, ha construido su propio lenguaje visual y sonoro; con la particularidad de ser un lenguaje complejo (tridimensional), de representación fotográfica (y sonora) de la realidad, pero en movimiento. La imagen es su elemento básico, siendo el sostén de un relato que puede ser narrativo o no¹⁰ y que busca reproducir lo real. Se puede decir que “el cine es un lenguaje con sus reglas y convenciones particulares (...) que se compone de signos, fórmulas y procedimientos diversos, articulados según una serie de reglas sintácticas que implican determinados sentidos y significados” (ENERC-CEFOPRO, 2005; 6).

Su originalidad proviene en especial de su omnipotencia figurativa y evocadora, de su capacidad única e infinita para mostrar lo invisible tanto como lo visible, para visualizar el pensamiento al mismo tiempo que la vivencia, para lograr la compenetración del sueño y lo real, del vuelo imaginativo y de la comprobación documental, para resucitar el pasado y actualizar el futuro, y para conferir a una imagen fugitiva más imposición convincente que la que ofrece el espectáculo de lo cotidiano (Marcel, 2002; 23).

¹⁰ Al hablar de narrativa –por ende de géneros dentro del cine- nos situamos en el orden de la ficción y el documental (o el iconismo) como división donde “si bien es cierto que la tipología de los géneros es muy extensa, incluyendo a los géneros canónicos y a los géneros híbridos, también es cierto que sus variantes pueden agruparse en dos grandes macro-categorías genéricas, que comprendería la primera a los films diegéticos (narrativos) y la segunda a los films no diegéticos o a-narrativos” (Gubern 1987; 325).

Su construcción como producto comunicativo determinado por su propio lenguaje, fija la necesidad de un acercamiento a sus distintos elementos constituyentes. Si bien en este apartado se hará omisión de definir cada elemento que compone al lenguaje audiovisual, pues bastará con reconocerlos, nombrarlos y aplicarlos en el siguiente capítulo, para acercarnos a su multidimensionalidad –y dar paso a la comprensión de análisis del texto fílmico- hay que identificar sus elementos objetivables, no objetivables y subjetivos, siendo un todo complementario. Aumont –citado por Gómez (2001)- sostiene que “el film es susceptible de generar un texto que ancla sus significaciones sobre estructuras narrativas, sobre aspectos visuales y sonoros, además del efecto sobre el espectador; observado acorde a su historia, estilo y evolución”. Indisociable por tanto la comprensión del film como un producto enunciativo textual, narratológico, icónico y psicológico. Se determinan entonces elementos expresivos, como soporte físico o técnico, o sea imágenes en movimiento, notaciones gráficas... siendo el plano la unidad mínima en el tiempo y el espacio fílmico; el sonido fónico analógico o musical; signos (iconos, símbolos, índices); esto como parte de un proceso de articulación codificada (tecnológica, visual, sonora, sintáctica). Sin embargo esto último no deja de pertenecer al modo en el que se produce el film o a su vez a momento de lectura del espectador.

(...) El código iconográfico, como elemento de anclaje de un género, es el que hace posible que a un espectador que entra en una sala de cine en la que se está proyectando una película pueda reconocer inmediatamente, sin más datos, a qué género pertenece. Los códigos diegéticos o narrativos, así como las tipologías de intrigas o de argumentos, resultan secundarios en comparación con la inmediatez informativa del código iconográfico de los géneros, integrado por categorías icónicas de paisajes, de objetos, de vestuarios, de maquillajes, etcétera (Gubern, 1987; 334).

En el lenguaje cinematográfico todos los códigos son relacionales, no obedecen a una significación preestablecida y normativizada, se generan en su propio contexto y adquieren sentido en la medida en que son interpretados por el espectador a partir del flujo de imágenes; ese sentido

es fruto del antes y después de cada fragmento, del valor contextual (Gómez 2001; 4).

Ahora bien los recursos expresivos, narratológicos, icónicos y subjetivos, establecen un todo coherente que hace del film una conjugación de elementos en los que destacan: el guión, fotografía, sonido, dirección y montaje. Así el film es ante todo un enunciado que media entre el ente narrador y el espectador. El primero será el que cree el discurso contenido en la historia y el relato representado (el qué se cuenta y el cómo se cuenta) y el segundo el que transforme el mismo en un texto a interpretar, o sea en una lectura. Ese acto de interpretación, como construcción constante de “significados infinitos”, hacen del texto fílmico un espacio construido –y hasta existente- solo desde la lectura del espectador, pues es este quien logra completar esa estructura ausente (Gómez 2001). Hemos de constatar por tanto la relación indisociable entre el texto y el discurso, así como de la historia y el relato.

El texto es una producción discursiva que no puede desvincularse de una voluntad en origen, la del ente emisor –que, a su vez, se interconecta con una compleja red intertextual que afecta a sus operaciones significantes conscientes e inconscientes-, un medio de representación (soporte icónico, verbal o iconográfico) y un receptor lector- intérprete. Esos tres polos intervienen en la determinación del sentido y éste nunca es unívoco, lo que resulta mucho más patente en el caso del texto fílmico (Gómez 2001).

Es decir que el autor solo será *una huella de huellas* en texto fílmico, será el productor de un discurso, elemento comunicativo que contiene una ideología, por lo tanto determina su análisis como un análisis a su vez ideológico¹¹. Lo que es claro, es el

¹¹ No existe pues una acción discursiva diseminada del origen y el contexto social, o sea su comprensión debe ser la arqueología del acto de poder “*el discurso no es simplemente lo que manifiesta (o encubre) el deseo; es también el objeto del deseo; pues -la historia no deja de enseñarnoslo- el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse*” (Foucault, 2005; 15)

ejercicio analítico del texto como un proceso de descripción e interpretación, desde su forma y contenido, su significado y significante, se traduce desde la relación transversal denotativa y connotativa del texto fílmico. “(...) el relato es un significante cuya significación actualiza la historia, mientras que el discurso es ese mismo significante que ha alcanzado un sentido mediante la doble actualización de autor y espectador, de ahí que hablemos de denotación y connotación así como de la imposibilidad de que exista un relato fuera de un discurso y a la inversa” (Gómez 2010; 40). A lo que vale decir que la imagen cinematográfica es necesariamente connotada no solo por su objetividad sino porque se adscribe al sentido que se quiere generar desde su encuadre o iluminación, entre otras cosas. Por lo tanto será la sucesión continua de planos desde su continuidad, la que permitan establecer ese sentido necesario para su lectura.

Para finalizar vale recalcar que el análisis del texto fílmico no es un procedimiento cerrado –Aumont (1990) dirá que no existe una forma universal de analizar un film, como tampoco una teoría del cine unificada-, sino básicamente un proceso de descripción desde sus resortes mínimos e interpretación –sin ninguna atribución de verdad absoluta-.

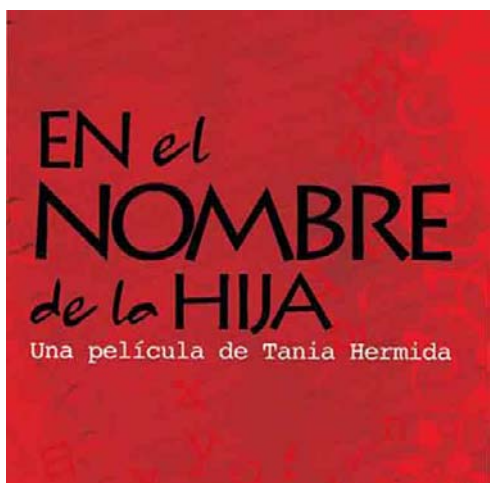
“(...) el análisis de un texto fílmico no se adapta a procedimientos estandarizados ni a conceptos teóricos inamovibles. Esto, que es aplicable en su esencia a toda la Narrativa Audiovisual –entendida como catálogo de recursos expresivos y narrativos o, si se prefiere, de códigos posibles–, constituye su grandeza su más inquietante problemática. En la base de todo análisis deberá haber conocimiento, pero, sobre todo, argumentación, reflexión e imaginación” (Gómez, 2010; 8).

CAPÍTULO 2

ANÁLISIS FÍLMICO: “EN EL NOMBRE DE LA HIJA”.

2.1 Ficha técnica y artística

Tabla 1

	Titulo original.....	<i>En el nombre de la hija</i>
	Año de producción.....	2010
	Nacionalidad.....	Ecuador
	Estreno.....	Septiembre 2011
	Duración.....	102 minutos
	Formato de rodaje.....	Cine 35mm / Color
	Exhibición.....	Cine 35mm / Color / Dolby 5.1
	Guión y Dirección.....	Tania Hermida P.
	Producción Ejecutiva.....	Mary Palacios
	Coproductora.....	Anaís Domínguez
	Jefa de Producción.....	Paula Parrini
	Director de Arte.....	Juan Carlos Acevedo
	Director de Fotografía y Cámara.....	Armando Salazar
	Edición.....	Juan Carlos Donoso
		Vanessa Amores
	Sonido Directo y Edición de Sonido.....	Juan José Luzuriaga
	Música Original.....	Nelson García
	Música Adicional.....	Javier Gangotena
		Felipe Gangotena
	Primera Asistente de Dirección.....	Renata Duque
	Segunda Asistente de Dirección.....	Johanna Lietha
	Script y Continuidad.....	Paula Murcia
	Casting.....	Tania Hermida P.
		Paula Parrini
	Jefe de Locaciones.....	Luis Cañizares
	Producción de Campo.....	Ana Isabel Durán
	Asistente de Producción.....	Manuela Peralta
	Ambientación.....	Ana María Velasco
	Diseño de Vestuario.....	María Caridad Carrión

Utilero.....	Enrique Vásconez
Escenógrafo.....	Fernando Jiménez
Coordinador de Arte.....	Lukas Alemán
Producción de Arte.....	Silvia Pesántez
Asistente de Ambientación.....	Marco Pilacúan
Vestuario en set.....	Gladys Guachisaca
	Pablo Ampuero
Asistente de Maquillaje.....	Carla Larrea
Asistente de Vestuario.....	María Paula Vela
Utilería y Diseño Gráfico.....	David Jara
Primera Asistente de Cámara.....	Ana María Ormaza
Segundo Asistente de Cámara.....	Vladimir Sánchez
Foto Fija.....	Joaquín Oyhanarte
Making of.....	Hernán Salcedo
Operador de video-assist.....	Martín Durán
Jefe de Iluminación.....	Jimmy Pazmiño
Eléctrico.....	Santiago Ocaña
Grips.....	Santiago Rojas
	Morvarid Reyes
	Alejandro Carrillo
Microfonistas.....	Andrés Galarza
	Alejandro Cisneros
Asistente de Sonido.....	María Fernanda Rivera
Asistentes de Producción.....	Cecilia Ponce
	Sebastián Carrasco
Seguridad Vertical.....	Daniel Durán
Asistente de Edición.....	Fernanda Andrade
Efectos de Sonido.....	Estebanoise Brauer
Mezcla de Sonido.....	Lucas Meyer
Foley.....	Christian Moya
Diseño y Animación de Créditos.....	MATTE C.G
Estudio de Grabación de Música.....	La Increíble Sociedad / CAIMAN Musik
Grabación de Piano.....	Auditorio Las Cámaras
Estudio de Mezcla.....	TAURO DIGITAL SOUND

Consultor Dolby.....	Mario Faucher
Grabación de Música.....	Daniel “Pichu” Pasquel
Servicios de Laboratorio 35mm.....	CINECOLOR – Argentina
Química y Sensitometría.....	Inés Cullen
Cinematografía.....	Beto Acevedo
Disifcación.....	Walter Ríos
Corte de Negativo.....	Daniel Garín
	Jorge Andresson
Producción y Distribución.....	Ecuadorparalargo
Ventas Internacionales.....	The Match Factory

Intérpretes o Elenco

Eva Mayu Mecham Benavides.....	Manuela
Markus Mecham Benavides.....	Camilo
Martina León	María Paz
Sebastián Hormachea	Andrés
Francisco Jaramillo.....	Emilio
Paúl Curillo.....	Pepe
Dianneris Díaz.....	Juanita
Pancho Aguirre.....	Tío Felipe
Juana Estrella.....	Abuela Lola
Felipe Vega de la Cuadra.....	Abuelo Emilio
Fabiola León.....	Marianita
Miguel Rivera.....	Padre Esteban
Sebastián Lazo.....	Tío León
Mónica Ugalde.....	Tía Rosario
Tatiana Ugalde.....	Mamá de Manuela
Javier Izquierdo.....	Papá de Manuela

2.2 “En el nombre de la hija” y su momento histórico

Cualquier trabajo que respete analizar un film requiere el entendimiento contextual del mismo, es decir un acercamiento a sus aspectos histórico-sociales y políticos, además de todas las circunstancias excepcionales que giran alrededor de su producción (lo que

incluye su autoría, rodaje y demás). En este caso hay circunstancias particulares que hacen del film una representación estética y narrativa como parte de un momento socio-político particular en Ecuador, caracterizado por una “modernización progresista” encabezada por el gobierno de la autodenominada “Revolución ciudadana”, y lo más importante un proceso de auge en la producción cinematográfica ecuatoriana.

2.2.1 Contexto socio-político

La democracia como organización social acorde a las necesidades del capitalismo, tuvo en el Estado ecuatoriano un “reaparecimiento” particular a partir de 1978, es decir que después de varios años de la forma dictadura-militar estatal, el “retorno democrático” aparece como orden necesario, siendo legitimado por elecciones representativas cada 4 años. Desde entonces la realidad social se marcó por la imposición consensuada y progresiva de políticas de libre empresa puestas en práctica desde mediados de los 80s. Resultado de ello la aplicación de aquellas políticas neoliberales por parte de los distintos gobiernos de turno (flexibilización laboral, aperturismo comercial, desregulación financiera, privatización, recorte del gasto social, etc.) monitoreadas por organismo internacionales como el FMI o BM. Desde entonces se fueron sucediendo varias crisis económicas, lo que al final explotó en la terrible crisis de 1999, que estuvo bajo responsabilidad principal de la burguesía financiera-bancaria y de partidos políticos “tradicionales” como el PSC y la DC. Dando como resultado la dolarización del país, siendo “una vía de escape, una medida que sirvió, entre otras cosas, para elevar la tasa de plusvalía y de ganancia empresarial” (Unda, 2008)

Los actores sociales en las últimas décadas -caracterizada en gran parte por la crisis económica y política- que han enfrentado los condicionamientos políticos y económicos, han tenido una aparición y un comportamiento de carácter alternable: en los 70 y en los 80, el movimiento obrero –a la cabeza del movimiento urbano popular y del movimiento estudiantil- encabezaba las luchas populares; en los 90, fue en cambio el movimiento indígena –y uno que otro movimiento social disperso-; posteriormente desde el 2000 la “ciudadanía” o los “forajidos”, como se los llamó en la caída de Gutiérrez (esto es,

diversas capas medias). Siendo como distintas “olas” históricas de acción colectiva de la clase trabajadora, sucedidos en primer lugar, porque en los 80 se impulsó la desindustrialización y la reprimarización del país, lo cual disolvió la base para un peligroso movimiento obrero industrial: esto se vio reforzado por el inicio de la flexibilización laboral a principios de los 90, y por la política de “concertación” (cooptación y anulación) del gobierno social democrático de Rodrigo Borja. En segundo lugar, la reprimarización económica del país necesitaba de una nueva acumulación originaria en el agro (nueva expropiación de tierras), y esto, sumado al histórico olvido y marginación por parte del estado y la sociedad debido a la “colonialidad del poder” (o racismo capitalista y moderno), permitió que el movimiento indígena se convirtiese en el movimiento social más fuerte del país en los 90 y principios del siglo XXI.

Después de la crisis de este último movimiento social -tras su paso conciliación política con varios gobiernos de turno- y la acumulación de crisis económicas, también se vio afectada la “clase media”: tanto por los paquetazos económicos y sobre todo por la flexibilización y “tercerización” económica (incremento del sector servicios y, en consecuencia “clases medias” asalariadas). Así las capas medias fueron participando cada vez más y más en las movilizaciones callejeras frente a una crisis acumulada del capitalismo que se verificó en la deslegitimación generalizada de esfera política –9 presidentes en 10 años-, es decir una pérdida real de hegemonía de la burguesía dentro del poder estatal. Por tanto las luchas sociales acontecidas desde entonces fueron marcando el paso a una correlación de fuerzas que necesitaba de una salida política y social nueva, donde a la ausencia de un sujeto antagónico con proyecto y fuerza propia que supere la sociedad capitalista en su conjunto, apareció una clase emergente o auxiliar, aquellos iluminados pequeñoburgueses –en términos de Zibechi- que se vieron afectados por la gran burguesía y su proyecto totalizador de mercado.

Lo cierto es que, después de la derrota del movimiento obrero y del movimiento indígena, la “ciudadanía clasemediera” apareció como el sujeto de una nueva alternativa histórica. Aparece entonces en 2006 -después del encargado y fugaz gobierno de Alfredo Palacio que no pudo apaciguar la crisis- capitalizando las luchas sociales y el discurso

“ciudadano” y progresista, el proyecto de la Revolución Ciudadana encabezado por Rafael Correa. Su primera campaña electoral era de visible reapropiación ideológico-política – en consignas como el “fin de la noche neoliberal o vencer a la partidocracia”- y su enlace directo con aquel sector medio de la sociedad en la necesidad de recomponer el Estado. Desde entonces se tradujo el proyecto en una reforma política, de la redacción de una nueva constitución, desde una Asamblea nacional constituyente.

El proyecto del gobierno de Correa es una reforma del capitalismo que tendría como sujeto central al Estado. Propone, en este plano, recuperar un papel orientador para el Estado, normar el funcionamiento del capital y renegociar con los capitales transnacionales. Recuperar el papel del Estado como "rector de la economía" y propulsor de un modelo "desarrollista", "extractivista". Esto supone: a) recuperar la capacidad de acción del Estado mediante una nueva arquitectura institucional que permita rehacer la capacidad de acción orientadora del estado (reorganización de ministerios, ministerios coordinadores, recuperar el rol de planificación,...); b) recuperar el territorio nacional como espacio de la soberanía estatal; es el componente "nacionalista" del proyecto, pero no es un nacionalismo como en los años 70, sino un "nacionalismo del siglo 21": su base territorial ya no es el Estado-nación, sino una posible reconfiguración de la base de acumulación regional: el área andina, Sudamérica. Es distinto, además, porque ya no se propone las nacionalizaciones: pretende renegociar con el capital transnacional (telefonía celular, minería, petróleo). Normar el funcionamiento del capital; es decir, asegurarle un ambiente propicio para la reproducción y la acumulación (dinero barato, subvenciones, exenciones de impuestos, programas de recuperación productiva, incentivos para la pequeña y mediana producción), pero sin los "excesos" neoliberales (Unda, 2008).

Los continuos procesos de reforma que caracterizan este periodo son legitimados en las victorias electorales del partido de gobierno reeligiéndose en 3 tres ocasiones desde el

2007 –posiblemente continúe en 2017- en un momento de relativa calma y estabilidad política. Ahora bien la caracterización que hace Unda no solo que se profundizo y concreto en el transcurso del proyecto de la “Revolución Ciudadana”, sino que se muestra como un proceso planificado desde normas jurídicas, legales y políticas bien pensadas, el Plan Nacional del Buen Vivir en sus tres ediciones es una muestra de ello, ya que recoge y expone toda la visión y objetivos del progreso sostenida por el gobierno.

Se habla entonces de una hegemonía particular, al revés en términos de Zibechi (2011) pues “cuando las clases dominadas toman la dirección moral de la sociedad la dominación burguesa se hace más descarada”. En este sentido se puede hablar de hegemonía social del proyecto de Correa, dentro de un contexto de crisis mundial del capitalismo (guerra imperialista, revueltas, etc.) donde el control, manejo, regulación y administración de aquella crisis se muestra como prioridad para el gobierno (así no lo explicita en su discurso). Además este proyecto que se encamina como una espectacular forma de solventar la crisis, tiene como componente principal lo ya dicho, el armamiento del Estado –por ende el mercado- en todas sus formas. Valga decir que la comunicación y la opinión pública es y ha sido un componente prioritario de articulación ideológico-social de este régimen. “Se articuló un plan político-comunicacional basado en el gobernar-actuar-comunicar, posicionándose hipotéticos valores como: autoridad, disciplina y seguridad, lo que se combinó con una mediática lucha contra la corrupción, la mala política y la injusticia social” (Machado, 2012).

2.2.2 Un momento particular del cine ecuatoriano

Las diferentes formas en las que se proyecta la vida cultural y artística, tienen como eje de acción aquella “dicotomía” entre lo privado y lo público; donde el Estado -y el momento histórico del que es parte su administración- ejerce un papel central en el control y la regularización económica, política, jurídica, y demás. De espacios físicos de exhibición, productos y espectáculos públicos en general; y a su vez sobre lo que se permite crear, representar o simplemente invertir. Si bien en Ecuador los primeros intentos de regular jurídicamente mediante una ley el cine, para darle un carácter

institucional, “industrial” o simplemente financiar películas y equipos, tuvo sus primeros intentos desde las actividades encabezadas por Asocine en la época de los 80, esta iniciativa, tanto su vigencia como su ejecución, tuvo un momento de vida bastante efímero. Pero si no se dejó de hacer cine durante las décadas posteriores –caracterizado por financiamiento privado-, la irregularidad y la escasa producción de películas de ficción y documentales (lo que refleja también el escaso fomento de las artes que alimentan al cine; sea teatro, escritura, etc.) son evidentes en relación a otros países.

(...) después de más de nueve proyectos de ley, once gobiernos y cerca de treinta años, el Colectivo Pro Ley de Cine – conformado por la Fundación Cero Latitud, la Corporación Cinememoria, la ASOCINE y EGEDA Ecuador– consiguen en febrero de 2006 que el Congreso de la República apruebe la Ley de Fomento del Cine Nacional, ese mismo año, el Decreto Ejecutivo 1969 dicta el reglamento para la aplicación de la Ley a través del Consejo Nacional de Cine (CNC) ente rector de las políticas públicas orientadas a fortalecer la industria cinematográfica y audiovisual en Ecuador (Álvarez, 2012; 11).

Es decir que en correlación a nuevas condiciones –posterior a una fuerte crisis política y social del Estado ecuatoriano-, se conforman nuevos estatutos sobre cómo fortalecer la producción cinematográfica en el país y adaptar la misma a las exigencias del nuevo proyecto constitucional y de gobierno, es decir la “Revolución Ciudadana” y su planificación regulada de “la sociedad del buen vivir”.

El mandato constituyente aborda la cultura en dos grandes campos: principios y derechos culturales y el Sistema Nacional de Cultura, concebido para garantizar la efectiva vigencia de los primeros (art. 377). (...) acogen una visión contemporánea de la cultura, entendida como un proceso social dinámico que está en permanente transformación y genera nuevos contenidos, modifica y recrea el saber acumulado por la sociedad. De esta manera, el ciudadano común, devienen sujetos de derechos culturales y dejan de ser objeto de “civilización”, adoctrinamiento y

sometimiento colonial (PNBV 2013; 182).

Se habla por tanto de una construcción de identidad nacional, que haga de las industrias culturales, un espacio de confrontación simbólica con la hegemonía ideológica dominante, donde la reconstrucción de la estructura económica este de la mano de edificar un país simbólico (Ibíd. 2013, 182). Es por ello que la creación de un Fondo de Fomento y un Consejo de Cinematografía, incrementa entonces este aspecto cultural en magnitudes antes inexistentes. “El CnCine, que maneja este fondo, ha desembolsado USD 4,6 millones, entre 2007 y 2013, para apoyar a 218 proyectos, ahora [2014] prevé dar USD 1,9 millones; esto representa más del doble de la asignación del 2007, que fue de USD 820 000”. (Diario El Comercio 2014).

Este espacio de reestructuración prioriza entonces, no solo el proceso de producción de elementos de la cinematografía, sino su mejora en calidad, promoción, distribución, regularización en relación al mercado y por ende un proceso de fortalecimiento a largo plazo en ámbitos de formación, especialización y promoción cultural del Ecuador, frente a lo hegemónico en tanto industria mundial del entretenimiento. Conforme se desarrolla este espacio aparecen más propuestas y sin embargo no deja de aparecer solo un sector limitado de la sociedad –pensando claramente lo elitista de este arte- quien tiene acceso a las mismas, en tanto financiamiento y recursos técnicos.

2.2.3 Sobre Tania Hermida como directora de cine

Para esta cineasta ecuatoriana el cine se ha convertido en uno de los medios más importantes para rehacernos como sociedad (Hermida 2011). Pero su trayectoria tiene mucha búsqueda previa antes de consolidarse como cineasta; en sus palabras “uno aprende una gramática básica en el proceso de formación “académica” unos recursos técnicos, pero aprender eso es manejar una gramática solamente, como pensar que para ser poeta necesitas aprender una gramática escrita, pero que de ahí no sale la poesía; la poesía viene el momento en que tú te apropias del lenguaje y de alguna manera lo pones a decir desde tu experiencia, y ahí ya no hay gramática sino ruptura, dialogo, encuentro; lo mismo es en el cine” (Hermida 2014).

Creció en una familia donde el arte estuvo siempre presente, cuenta que una de las experiencias que marcan su aprehensión –su alma mater en términos artísticos- del cine como una actividad práctica, se da en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de Baños en Cuba, donde es becada a finales de los 80, para estudiar en la segunda promoción de esta prestigiosa escuela fundada por grandes personajes del arte y la cultura Latinoamérica, entre ellos Gabriel García Márquez. Todo esto a sus 19 años, después de pasar por la escuela de medicina en Quito. Comenta que para ella esta experiencia en Cuba da un giro total a su vida, en tanto intercambio cultural (literario y cinematográfico fuera de las aulas), en tanto oportunidad de aprender el oficio y sobre todo de señalar un horizonte de lo que será su producción cinematográfica.

Irme supuso que me haga cargo de mi vida, estudiar lo que yo quería,irme lejos de mi familia. Y también conocer la Cuba real, porque hasta ese momento yo había crecido con una idea de una Cuba totalmente idealizada. Mi papá siempre nos inculcó mucho afecto por la Revolución Cubana. Me di cuenta que no tenía nada de ideal y que tenía muchas cosas complejas (Hermida 2011).

Ahí queda claro que la literatura es sobrepasada por la realidad y que su aprendizaje en Cuba, fue además con quienes llegaban de todas partes del mundo a estudiar allí, en medio de una realidad social abatida por la historia. Para su trabajo de graduación realiza *Ajubel* (1989) que es un cortometraje donde se pone en cuestión la realidad cubana desde un artista plástico y se muestra a la vez el talento y la capacidad de contar historias de forma crítica y estéticamente bella por parte de Hermida. Lo que muestra que “el nivel de rigurosidad mental de Tania, es excelente” (Parrini 2014).

Ahora bien la directora tendrá una visión del mundo a expresar y un espacio donde priorizar esta expresión, “me gusta que mis películas se vean afuera, pero mis historias, mis películas son de acá de Ecuador. No me veo haciendo películas en otras partes, solo quisiera encontrar apoyo y seguir filmando acá” (Hermida 2011). Realiza en 2006 su primer largometraje y asume dicha visión sobre lo que quiere mostrar:

Me interesa explorar los procesos de re-construcción de sentido y re-invencción de la propia identidad de personajes cuyas certezas se ven amenazadas o desmontadas en el transcurso de una historia. Ese es el eje que articula la trama de mi primer largometraje y sobre él gira también *En el Nombre de la Hija*. (Hermida 2011).

Para Nelson García (2014) Tania es posiblemente la directora y autora de cine de ficción con mayor visibilidad, en el Ecuador y afuera, por lo que es una referencia obligada para las nuevas generaciones de cineastas.

2.2.4 La producción de “*En el nombre de la hija*”

Aunque Tania Hermida ya tenía en mente ideas e imágenes sobre su segundo largometraje antes de realizar su opera prima “Que tan lejos” en 2006, es después de su salida de la Asamblea Nacional Constituyente de 2008, cuando decide escribir con rigurosidad el guión de “En el nombre de la hija”. Comenta que el proceso de corrección y elaboración del mismo tuvo un proceso fluido y que desde un principio la película se mostraba con mayores retos en comparación a su primer largometraje. En 2009 se concretan los primeros pasos para realizar el proyecto, ya que recibe el primer premio para producción de largometraje por parte del Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador, lo que será un soporte fundamental para el financiamiento total del proyecto, o sea 500 mil dólares en términos de la autora. Paula Parrini (jefa de producción) cuenta que Tania planeaba rodar el verano del 2010, o sea que el proyecto comienza a ejecutarse desde enero del 2010 a la par de la continua búsqueda de financiamiento, que por distintos motivos harán del proyecto una co-producida.

Se fortalece entonces el proceso, junto a la maduración del guión, la búsqueda de auspicios, canjes, préstamos, acuerdos, cartas de recomendación... que irán sosteniendo todos los momentos de la película –producción y posproducción- donde si bien dentro de todo el proceso aparecen más de treinta empresas e instituciones colaboradoras, vale destacar –además del Cncine- al Programa Ibermedia, Ministerio de Cultura, Municipalidad de Cuenca, Visionsudest, Hubert Bals Found, The match Factory. Otra

cuestión fue que, por la excelente reputación de Tania Hermida se facilitó el proceso de acercamiento a empresas y posibles colaboradoras con el proyecto. Ahora bien los primeros pasos de ejecución del proyecto se tradujeron en la búsqueda de locaciones - alrededores de Cuenca, Paute, Yunguilla-, castings de personajes y posteriormente la consolidación de un equipo técnico –con base profesional de su anterior largometraje-; por ende la búsqueda de elementos de ambientación y equipos (cámaras y películas 35mm, iluminación, sonido, etc...). Será entonces gente de Cuenca, Quito y Colombia – este último como parte de la co-producción- quienes conforman el equipo y ya con guión de rodaje en mano, comienzan a dar forma a esta construcción fílmica.

Un gran reto del proyecto fue encontrar a los niños de la historia, ya que Ecuador carece de agencias de actores –como en las grandes industrias del cine- y menos aún de actores niños. Lo que llevó a un proceso de casting bastante complejo y largo -4 a 5 meses aproximadamente-, donde cerca de 1500 niños participaron. “Hicimos casting en Cuenca a 600 niños, uno por uno, de ahí seleccionamos 40, 20, 10, 5... hicimos un taller con los finalistas, como para ver más allá del talento una cierta disciplina, capacidad de memoria, de trabajar en equipo. Luego, a la protagonista y su hermanito los encontramos en Quito, son hermanos en la vida real y eso ayudó bastante” (Hermida, 2011). Con los demás actores fue un poco distinto el proceso de selección, si bien hubo casting, hubo la intención de buscar profesionales lo que facilitó encontrarlos. Por ejemplo Francisco Aguirre que interpreta al Tío Felipe, fue pensado desde la misma escritura del guión, en términos de la autora resulta ser su actor fetiche; “el personaje fue pensado en él – Aguirre-; su gestualidad, su corporalidad, son bastante fuertes, lo que me lleva a escribir personajes” (Hermida 2010). Tal vez con el personaje de la abuela, hubo alguna dificultad de hallazgo de la actriz por la edad, rasgos culturales, etc. Sin embargo Juana estrella, actriz con bastante experiencia, supo adaptarse al personaje a través de maquillaje y vestuario. Después de meses de ensayos comienza la otra etapa, el rodaje como construcción colectiva de una ficción fantástica.

El rodaje se desarrolló durante junio y julio del 2010, con un guión de rodaje –como llama la directora- y un guión técnico; encontradas las locaciones, un equipo técnico

consolidado –que supo cubrir todas las áreas, en términos de Hermida-, actores y actrices asegurados, tiempo y dinero “cronométricamente” organizado, cerca de 50 personas como parte del proceso de rodaje. Cuenta Paula Parrini (2014) que fue un mes donde los niños tuvieron que quedarse en un mismo espacio, cuestión que tuvo que ser gestionada con los padres de cada niño, lo que para ellos resultó un juego. La responsabilidad del rodaje 12 horas de trabajo diario, se convirtió también en un momento de entretenimiento, planificación escena por escena; es decir un proceso de aprendizaje colectivo. Posterior al rodaje vino un proceso largo de pos-producción, ya que se estrenó un año después de filmada la película. La edición fue realizada por dos nuevos cineastas ecuatorianos (Juan Carlos Donoso y Vanessa Amores), quienes junto a Juan Luzuriaga y Hermida lograron hacer que la música y sonido sean enlazados con la imagen. Los revelados del fílmico 35mm y transformación en digital fue realizada en Argentina. Algo que dejó muchas enseñanzas sobre el manejo fotográfico (Parrini 2014). La cuestión de exhibición en cines y festivales, será tratado en un siguiente apartado.

2.3 Sinopsis

Atravesando el valle de Yunguilla-Ecuador en el año de 1976, aparece entre las montañas un jeep Land Rover. En su interior va Manuela (Eva Mecham) de 9 años, su hermano Camilo de 6 años (Markus Mecham) y sus padres Manuel y Dolores; quienes recién llegados de Europa se dirigen a la casa-hacienda de la familia de Dolores. Allí los niños pasarán dos meses de vacaciones al cuidado de sus abuelos, y en compañía de sus primos, mientras sus padres viajan a Colombia. Manuela duda si pasará bien en la casa de sus familiares, ya que su padre -socialista y ateo- siempre le ha dicho que son bastante curuchupas (conservadores), mojigatos y vagos.

Al llegar a la hacienda Manuela y Camilo son recibidos por sus abuelos Emilio y Lola (Juana Estrella y Felipe de la Cuadra) y sus primos Emilio, Andrés y María Paz –niños de 6 a 10 años-. Estos últimos serán quienes transmitan todas las condiciones sociales y culturales adquiridas por su familia en la hacienda, lo que creará en Manuela un fuerte conflicto. Su su abuela, católica y conservadora, insiste en hacerles practicar las

costumbres de la familia, mientras Manuela se aferra a su crianza paterna. Encuentra entonces distintas formas de contradecir a su abuela y sus primos, le gusta leer y escribir, discute con las costumbres religiosas, se hace amiga del hijo de Marianita la empleada (el piojo); mientras espera que sus padres vuelvan de “hacer la revolución en Colombia”. Así se desarrolla el conflicto hasta que la abuela no acepta más y les obliga a bautizarse. Quiere darle el nombre que todas las primogénitas de la familia han llevado por generaciones: Dolores. Pero un encuentro inesperado con el tío Felipe le obliga a enfrentarse a sí misma; oculto en la biblioteca de la casa de hacienda, este tío loco se ha dedicado a liberar a las palabras de las ataduras de los dogmas, su locura recrea la vida como un cuento dentro de otro. Así Manuela debe romper sus propias ataduras y esto cambia para siempre su relación con el lenguaje y con los nombres, incluido el suyo propio. Junto con sus primos, amigos y hermano, juega dentro de este espacio de fantasía; lo que hará perder la paciencia de la familia, llevando al tío Felipe al suicidio. Manuela después de esta experiencia no podrá atarse a ningún dogma nuevamente.

2.4 Estructura del relato

“En el nombre de la hija” es una película contemporánea, construida desde una estructura narrativa lineal, que puede ser interpretada como un desarrollo del relato desde la forma clásica aristotélica, que si bien parte de tres momentos -presentación, desarrollo y conclusión-, recrea distintas formas de contar historias que se ha desarrollado en el cine y su lenguaje, por ende distintas “fórmulas” narrativas en la construcción del relato. En este caso se renueva aquella utilidad de elementos clásicos, modernos y posmodernos –desde aquellas divisiones estéticas o narratológicas-. Como se verá en el desarrollo del análisis textual, la película logra recrear –retomando aquella idea de que el cine es el arte de la elipsis- distintos recursos para hacer del tiempo y el espacio un espacio textual verosímil y entendible. En este sentido el tiempo histórico se remite a una época particular, los años 70, pero a su vez se recrea un verano de dos meses mediante el cambio de escenas en el día y la noche, el espacio físico cambiante dentro de una sola locación, entre otros recursos. Así la elipsis constante es evidente, pues se recrea periodos de tiempo largos, en una hora de proyección.

Si bien la guionista y directora de la película utiliza recursos clásicos en la construcción del guión, también contiene particularidades de lo moderno (ruptura con lo esquemático, un no anclaje en géneros establecidos, lo referencial de autor, etc.) Se practica la enunciación desde una autoría con particularidades propias, por ejemplo la autora llama a su obra, género de comedia triste; también está que los personajes condensan lo arquetípico en su construcción ficticia y su fantasía dentro del relato. El arte contemporáneo (posmodernidad) también es parte de este espacio fílmico; en la fragmentación simbólica, lo atemporal frente a lo absoluto y lo caótico identificado en elementos textuales, inter y meta-textuales; lo difuso y no lo concreto.

Los distintos niveles secuenciales contienen planos y escenas que hacen referencia directamente a la historia de la protagonista, ya que es una película de personaje y su historia se centra en Manuela; quien en su proceso de encuentro y desencuentro consigo y sus circunstancias sociales, generacionales, ideológicas... irá transformando la historia desde distintos elementos narrativos (puntos de giro, clímax...) acorde a distintos conflictos emocionales, simbólicos, ideológicos que darán forma a sus percepciones sobre el mundo y la vida. Esto último es el argumento para la división secuencial del siguiente cuadro y el siguiente apartado, donde además se muestra la importancia secuencial acorde al tiempo de duración, acorde a los sucesos de la historia –como es el caso de la secuencia 8- y la cantidad de planos contados por variedad y repetición. Los minutos sobrantes que constan en la ficha técnica y son omitidos, refieren a los créditos.

Tabla2

Título: Estructura del relato

Bloque	Nº	Acciones	Inicio en	Duración	Planos	Enlace final
Presentación	1	<i>Llegando por la carretera (Yunguilla 1976)</i>	0' 37"	4' 45"	1-15	Corte directo
	2	<i>La llegada a la hacienda</i>	4' 45"	16' 52"	15-72	Corte directo

Desarrollo	3	<i>Manuela se hace amiga del Pepe</i>	16' 52"	24' 53"	72-115	Corte directo
	4	<i>Manuela y María Paz, un reflejo de dos verdades.</i>	24' 53"	36' 22"	115-199	Corte directo
	5	<i>Un sapito para el Camilo</i>	36' 22"	43' 27"	199-266	Corte directo
	6	<i>Manuela y la ideología socialista.</i>	43' 27"	49' 38"	266-316	Corte directo
	7	<i>Hora de bautizarse...</i>	49' 38"	57' 48"	316-395	Corte directo
	8	<i>La biblioteca y el Tío Felipe</i>	57' 48"	1h 15' 13"	395-543	Corte directo
	9	<i>Muere zapatito...</i>	1h 15' 13"	1h 20' 14"	543-581	Corte directo
Desenlace	10	<i>Jugando con el tío Felipe</i>	1h 20' 03"	1h 28' 14"	581-643	Corte directo
	11	<i>Se llevan al tío Felipe</i>	1h 28' 14"	1h 36' 35"	643-713	Corte directo
	12	<i>El funeral y la despedida</i>	1h 36' 35"	1h 38' 46"	713-727	Fundido en negro

Nota: Realizado por Andrés Velarde

2.5 Análisis textual

2.5.1 Presentación: Llegando por la carretera, Yunguilla-Ecuador. (0' 37")

Aparece una breve presentación de los auspiciantes junto al equipo técnico e intérpretes, en medio de un fondo negro e iluminado por destellos de luz, un tema musical “melancólico” de chelo, flauta y guitarra; y un efecto de crayón blanco que raya el cuadro con un fundido en blanco. Se abre paso un gran plano general del valle de

Yunguilla entre las montañas de los Andes ecuatorianos donde se anuncia en texto, al Ecuador de 1976. En un plano general aparece un jeep Land Rover, pasando por la carretera de una zona montañosa, entre árboles y animales. Un corte directo sitúa al espectador en el asiento trasero del jeep, donde en un primer plano aparece una muñeca junto a Manuela –niña de 9 años vestida de rojo, piel blanca y de rasgos finos-, quien la toma con las manos y junta a dos muñecas iguales en sus piernas, mientras la cámara hace una panorámica horizontal. Manuela les dice que será un viaje largo a sus dos muñecas, mientras en un plano indirecto, por el retrovisor del carro, la mirada de su padre la observa. Un plano subjetivo de Manuela –que designa de alguna forma su protagonismo en la película- mira a una señora en un plano entero sentada en la carretera vendiendo leche. Se dirige a su padre Manuel quien aparece en el mismo plano indirecto y mostrando su espalda –un efecto de angulación que crea un plano subjetivo de Manuela- preguntándole “*dos meses son cortos o largos*”, aparecen en cuadro el interior del carro Manuela y sus padres. Un plano general delante del parabrisas del carro, donde se observa ya una estética de los 70 en la ropa de los personajes (boina, pañuelos, vestido de colores, etc.) Responde su padre que depende de ella, mientras su madre Dolores, en un primer plano le dice que *se divertirá mucho, que su familia le quiere mucho*. En un juego de plano-contraplano, Manuela discute con su madre aludiendo *que no le conocen y que su padre siempre le ha dicho que los primos son mimados y los abuelos curuchupas*. Reprende con su mirada Dolores al padre –desde un raccord que se será respetado en toda la película-, y este reprende a Manuela diciendo que no repita esto, *pero que no deben aceptar que se les haga rezar y creer tonteras* (orientando la conciencia de su hija). Del asiento trasero en un plano medio aparece en cuadro el hermano pequeño de Manuela, Camilo –niño de 6 años-, preguntado cuanto falta para llegar, se recuesta en su oso-almohada.

Aparece la misma melodía del inicio pero solo con guitarra, a la vez un plano subjetivo de Manuela viendo el paisaje. Se abre a un plano general nuevamente de la carretera y el carro por la vía, dando paso al título de la película en un efecto de escritura de texto sobre la pantalla negra con lápiz de color blanco, es el inicio del relato y el cierre de la primera secuencia.

2.5.1.1 La llegada a la hacienda de los abuelos (4' 45'')

En un plano general atraviesa el jeep la entrada a la hacienda, entre árboles, gallinas y el sonido directo del viento, aves del bosque, grillos. Caracterizan la escena exterior hasta que el carro sale de cuadro. Se observa la entrada de la casa -en un plano general- desde el interior del carro donde están Manuela y Camilo de espaldas. Desde el mismo plano general aparecen los abuelos (Lola y Emilio) junto con los primos (Emilio, María Paz y Andrés) y por atrás relegado en las gradas aparece Pepe (el piojo). Saludan eufóricos, y la abuela pregunta por sus nietos, se acerca al carro. Plano medio Manuela que baja muy seria del carro tomando la mano de su padre, su abuela la llama Lolita y ella replica que ese no es su nombre, mientras Camilo en primer plano responde por ella diciendo que se llama como su padre, a la vez explica que se llama Camilo por *Camilo Torres* y *Camilo Fuegos*, unos superhéroes según su aprendizaje; todo esto en un juego de medios planos y primeros planos que dialogan los rostros de los personajes entre sí. La abuela llama a la empleada a recoger las cosas –Marianita aparece en un plano medio reprendiendo a su hijo-, Manuela observa al Piojo, cuestionándose, la música extra-diegética remite a la incertidumbre del personaje.

Un plano dorsal pone en cuadro a Marianita ingresando junto Manuela y Camilo a la habitación, ingresan también los primos Emilio y M. Paz, Andrés relegado, mientras un travelling frontal presenta el espacio en plano general. Manuela y Camilo observan la habitación, una cama rosada y otra verde, para niños y niñas; Manuela deja sus muñecas en la cama verde y no acepta esquemas, mientras su prima M. Paz normada por costumbres repite lo dicho por la abuela. Aparece Andrés en la puerta en un plano medio con un sapo entre las manos, cuestiona el nombre de Manuela, mientras ella le contradice haciendo referencia a Manuela Cañizares y Manuela Sáenz heroínas ecuatorianas. Explica a M. Paz sobre sus muñecas y nombra a dos pioneras mujeres, una astronauta y otra deportista, Andrés manda a volar una muñeca, señalando la culpa como argumento, Manuela en un primer plano lo observa enfadada. Los campanarios como fondo dan paso a la voz de la abuela llamando a comer y a Marianita. Nuevamente un tema melancólico musical de guitarra mientras los hermanos caminan por el pasillo a

comer. La escena siguiente en un plano subjetivo despide Manuela a sus padres, estos recuerdan a sus hijos no estar tristes y obedecer a la Abuela. Mientras se van por los árboles de la entrada un primer plano. Aparecen los hermanos tomados de la mano y se da paso a un plano general de toda la familia en las gradas despidiéndose; *es momento de jugar* replica el abuelo Emilio. Mientras los niños se van juntos al patio, Manuela observa al Pepe con pena -entre música-, pues él no juega con los niños de la casa.

Es de noche y un primer plano enfoca el cuento corazón, mientras Manuela lee a Camilo en el baño un cuento, la abuela toca la puerta, hora de rezar niños, en un juego de medios planos, Manuela sin pausa replica que eso no hacen ellos, la abuela abre abruptamente la puerta, lleva a Camilo de la mano, diciendo que esta no es casa de sus papas sino de la abuela, retira a Manuela del paso, mientras ella queda expuesta al espejo en un plano medio, se observa y se va, una señal de cuestionamiento a ella mismo. Primer plano continuo de cada niño arrodillándose en un cojín, un contrapicado de la abuela –como muestra de grandeza y poder- da paso a un zoom abre un plano general donde aparecen en cuadro todos los niños; a continuación un tilt up registra la pared frente a ellos donde están fotos familiares más símbolos cristianos y católicos; la abuela hace rezar a todos el “Ángel de la guarda” y “Jesusito de mi vida”, Manuela en primer plano observa a todos y a la pared mientras está en “mute”, la música extra-diegética acompaña el sentimiento de obligación de la niña; Camilo en su inocencia pregunta porque la señora del cuadro – la Dolorosa- está llorando, todos ríen final de la escena. Se abre un plano general del cuarto de los primos Emilio, M. Paz y Andrés, una panorámica deja a la abuela en un plano americano, mientras apaga la luz. Panorámica horizontal deja en primer plano a M. Paz, los primos conversan acostados en sus camas desde la oscuridad, juego de medios planos, mientras se preguntan sobre las costumbres de sus primos. M. Paz explica que el papá de Manuela no cree en Dios por eso no rezan, mientras Andrés dice que se creen el diablo, discusión sobre pecados, religión, y bautizos. Emilio pide que dejen de hablar y duerman amenazándolos, M. Paz en primer plano cierra la escena. Un plano general de la habitación de Manuela y Camilo, ellos están acostados mientras leen Corazón. Camilo se asusta y en un primer plano expresa su temor mientras su hermana le explica que solo está en la imaginación; Camilo pide acostado a Manuela que le deje

dormir junto a ella, Manuela acepta y apaga la luz un zoom se acerca – en un plano medio corto-, para en la oscuridad dar paso a sus muñeras en un primer plano y en un efecto de encadenado a negro con corte directo, termina la escena.

2.5.2 Desarrollo: *Manuela se hace amiga del Pepe (16' 52")*

Primer plano de la mano de Manuela escribiendo sobre una pizarra verde -GUE-, un símbolo de “amor y paz” sobre su camiseta y pantalones anchos abre la toma en un plano americano; mientras en plano general aparece Camilo sentado y escuchando “la clase”, el sonido de los pájaros y gallos dan cuenta de la temprana hora, deletrea CA-MI-LO dice Manuela, mientras la sílaba GUE Camilo no comprende como leer, la inocencia de sus rostros se plasma en cuadro. Aparece Andrés en plano entero detrás de Camilo, invita a ver unos cachorros recién paridos, Camilo sale corriendo, Manuela no puede retenerlo en su clase de lengua, se sienta observa, escribe GUERRA.

Corren por el patio que se muestra en un plano general, la cámara les sigue haciendo un paneo, Manuela sigue a los niños. Plano general en la bodega, discuten los niños sobre los cachorros, Camilo se adueña de uno, M. Paz lo reprende mientras replica lo que le dijo su abuelito sobre no pelear, parece ser que uno está muerto, *vamos a enterrarlo* dice Andrés. Caminan en fila, sobre un plano general de las montañas y el sonido de machetes cortando, Manuela observa atenta el trabajo de la gente del campo cortando caña. Aparece Pepe sentado, Andrés le ordena seguirlos –un trato patrón-empleado se refleja en el llamado-. Llegan todos a un árbol entre el bosque, Manuela detrás del árbol observa como Andrés ordena a Pepe cavar un hueco para enterrar al perro, Pepe realiza el trabajo duro. Enterrado ya, Pepe se va. En un plano medio Manuela pregunta por el nombre del niño, los primos replican que se llama José Andrés pero como parece piojo le dicen Piojo, Manuela expresa un sentimiento de rechazo y dice que será amiga de ese niños, no le importa lo que la abuelita diga y menos aún respetar las costumbres. Se van bravísimos –dice Camilo-. Una voz en off da lectura a una supuesta carta de Manuela hacia sus padres, mientras Camilo, Pepe y Manuela caminan por la hacienda. *“Papi espero estén haciendo bien la revolución de Colombia... los primos se portan mal pero no es su culpa, sino de su crianza... Salve un perro para regalarle a mi hermano”*.

Llegan a una pequeña fábrica de panela, una música de chelo da paso a su descubrimiento, primeros planos para los rostros de los niños, siendo amigos.

2.5.2.1 Manuela y María Paz, un reflejo de dos verdades (24' 53").

Aparece en un primer plano un rótulo de madera, donde dice Zapato. Camilo aparece sentado, y un plano entero del cachorro tomando leche, se abre la toma y en un general aparecen Manuela y Pepe jugando, se acercan los 2 donde Camilo para ver como toma leche el perrito, pregunta Pepe sobre lo que dice el rótulo –él no sabe leer-; Emilio aparece por detrás, en un plano medio, pregunta por Zapato y Camilo le explica que se llama así porque antes eran 2 y solo quedo uno. Invita Emilio a jugar a la casa del árbol, Manuela replica “*si vamos todos*”. Marianita reprende a Pepe en quechua, *no puede estar jugando debe trabajar* dice; Manuela cruza los brazos y observa a Emilio enojada, implícitamente culpa de esa realidad a la familia de la hacienda, Emilio baja la cabeza. Se abre un plano general, y los hermanos caminan conversando sobre el Pepe. Llegan a la casa, M. Paz en un plano medio los espera sentada, disimula estar amasando, Manuela no quiere jugar y contradice a M. Paz, esta se levanta enojada diciendo que es su casa y se va a contarle lo sucedido a su abuela caminando en dirección opuesta a Manuela. Camilo observa los dos lados en un plano corto finaliza la escena.

Una música de piano extra-diegética, Manuela en un plano indirecto y un plano medio corto, se observa al espejo y a modo de pregunta repite dos veces “*Yo, tú, ella...*” “*Yo, tu, ella, nosotros, ustedes, ellas*”. Suenan golpes en la puerta, se asusta. Camilo está enojado y pide salir a la hermana del baño, entre los sonidos de grillos y sapos de la noche. Se queda fuera del baño detrás de la puerta en un primer plano, Camilo la reprende pues ella no hace caso a la abuelita y le hace tener iras, mientras Manuela le dice que si no quiere que lea cuentos, se quedará solo. Un plano medio de Manuela delante de la puerta sentada, *si quieres estar solito te dejo solito*, Camilo dice que está con el ángel de la guarda –replicando lo dicho por su abuela-, mientras Manuela se mueve a la cama a escucharlo. Camilo desde el baño –solo su voz- sigue conversándole, dice haber visto un fantasma y que Pepe también lo vio. Manuela se enoja con Pepe, y pide salir a su hermano del baño, este no quiere “*...eso pasa con los niños que no leen se*

dejan meter cualquier tontera en la cabeza dice Manuela. Siguiendo día, entre cantos de gallos, se enfocan ollas de juguete, platos y las dos muñecas de Manuela, encima de estas una cartulina escrita con el nombre, Manuela está enseñando al Pepe a leer, pero este no quiere. Se sientan frente a frente en un plano medio, detrás de ellos la puerta y el patio, le comenta sobre el fantasma que Camilo dice haber visto, reclamándole para que no le diga esas cosas, él dice que no le dijo nada, y no sabe lo que Camilo habrá visto. María Paz aparece por la puerta en plano entero, dice que salgan de su casa, y el Pepe mejor se va. En un plano general del patio Manuela y Paz se enfrentan, Manuela le reprende por hacerse la santa rezando y luego discriminando al Pepe, esta agacha la cabeza. En plano general contrapicado, Pepe se acerca a la cámara por un camino, Manuela intenta detenerlo *“somos iguales”* le dice Manuela y Pepe responde *“no puedes obligarme a nada, como a vos nadie te pega... Ahora léeme el cuento”* le dice Pepe sentado en la grada del camino, Manuela le lee la introducción de *“El principito”* *“Pido perdón a los niños por haber dedicado este libro a una persona mayor...”* detrás una música de piano extra-diegética que da paso a la siguiente escena. M. Paz entra a la sala de la casa en un plano general, se queda en la puerta mientras la abuelita teje sentada –plano medio–, se acerca Paz y le cuenta que los primos son malcriados, le pregunta sería a la abuelita *“¿por qué los pobres son pobres abuela?”*, esta le responde que por vagos, juego de contra-planos, se da un conflicto discursivo. Paz repite lo que escucha de Manuela, siendo frases que reflejan su ideología adquirida por el padre. *“Manuela dice que los pobres son pobres porque ustedes les obligan, y que también son racistas porque no nos dejan jugar con el piojo, algún día se va a virar la tortilla”*. La abuela deja de tejer y vota las cosas repite costumbristamente *“la madre de los vicios es la pereza”*, suena una campana de iglesia, mientras Paz en un primer plano recoge las lanas del piso.

2.5.2.2 Un sapito para el Camilo (36' 22").

Un plano general del pasillo de la casa, aparece Paz sentada jugando con su muñeca y Marianita se acerca a la cámara llevando jugos en un charol, un travelling hacia atrás descubre el patio con la familia reunida, la abuela Lola junto a la mamá de Andrés y Andrés en una mesa, plano medio y la abuela habla sobre el tío Felipe y su

degeneración. Marianita se da la vuelta junto a una panorámica horizontal, en la otra mesa el padre de Andrés con cara de enojado, Manuela, el Abuelo y Emilio. Primer plano del periódico que lee el Abuelo, *“El boom del petróleo”* contextualiza el tiempo histórico, mientras las distintas posturas al respecto se enuncian. El cuadro abierto en plano general donde aparece Camilo. Pide a su hermana coger un sapo, el tío sin reparos llama a Andrés, le ordena y da dos sures para buscar un sapo a Camilo. Un plano general entre árboles y cantos de pájaros, abre paso a Camilo y Andrés, Manuela los sigue, viendo que harán. Llegan a un lago pequeño, el sapito en primer plano, Andrés hace a Pepe realizar el trabajo duro, lo obliga a entrar al agua a coger el sapito mientras aparecen en plano general en un pequeño muelle; Manuela desde un plano subjetivo observa como Pepe entra al agua y sale. En plano medio se lo entrega en las manos a Camilo, Andrés le da una moneda al Pepe. Manuela desde un plano entero observa la acción, se acerca, le reclama al Andrés que le de los dos sures al Pepe ya que él no hizo nada, este se enoja y corre llevándose todo; Manuela lo sigue corriendo mientras Camilo se queda sentado en el muelle. Llegan al pasillo y entran a la sala, rodean corriendo la mesa, Manuela lo agarra de los pelos hasta que pida perdón al Pepe, llegan los primos a querer parar el pleito, la abuela no logra hacerlo, mientras un grito del padre de Andrés para el acto. Es reprendido Andrés a viva voz –una muestra de la relación patriarcal de la hacienda-, mientras todos observan por la puerta al estilo “espía”. Llegada la noche, en un plano general conversan los tres primos en su cuarto. Andrés dice que Manuela se irá al infierno, en juego de planos medios conversan *“Manuela tiene un cuadro de comunistas, sus papas son comunistas y todos los comunistas se van al infierno porque odian a Dios, mi papi me contó que quieren gobernar el mundo, en los países comunistas les quitan todo, por eso tienen ejércitos y aprenden a matar desde chiquitos como la Manuela”*, M. Paz en un plano medio se ve asustada, termina la escena.

2.5.2.3 Manuela y su ideología socialista (43’ 27”).

La música da inicio a la escena, en exterior a luz de día aparece un cuaderno en primer plano, mientras las manos de Manuela realizan la acción de llenarlo de imágenes; Guevara y Castro, Karl Marx, dibujos de la República popular China... En un plano general aparece Manuela sentada, mientras hace su labor, de repente Emilio aparece y

ella esconde el cuaderno. Emilio se acerca y se sienta a su lado, se acaba la música. *¿Te puedo preguntar una cosa sin que te pongas brava?* –Plano entero la cámara frente a ellos-, pregúntame dice Manuela. *“Tus papás son comunistas”* –inquieto por el dialogo de la noche con Andrés-, *M: ¿Prometes que no vas a contar a nadie? E: pero si vos no crees en Dios para que quieres que te prometa; M: es que no creo en Dios pero si en las promesas...* Manuela observa a todos los lados y se acerca al oído de Emilio, le cuenta en secreto –una elipsis dialógica- sin que el espectador sepa lo que dicen, fin de la escena. María Paz aparece por la puerta de la cocina, suena a leña quemándose y cuyes, se acerca en un primer plano y mira como matan a un cuy; pregunta a la abuelita *“¿cuál es el apio?”*, agarra una rama de apio y dice: *“¿el apio marea como el trago? Es que la Manuela dice que Dios es el apio de los pueblos, que es como una droga que hace los pobres piensen que se van al cielo, y no se peleen con los ricos...”* varios planos medios dan movilidad a la escena en un dialogo de rostros entre Marianita y la abuela Lola. Plano general, la abuela se retira santiguándose, M. Paz se siente vencedora, *“ahora si se fregó la Manuela”*.

En un primer plano, la pizarra y las manos de Manuela escribiendo; juegan a la escuelita. Se abre un plano cenital, se dibuja un cuarto fuera de la casita, ahora Pepe puede estar sin que nadie moleste. María Paz llega a molestar, corrige a Manuela que está enseñando a leer los pronombres, *se dice vosotros* grita M. Paz, en un primer plano. Dice que no existe el cuarto, Manuela le responde que ella tampoco existe. *“Todo haces al revés todo haces lío, la abuelita dijo que les va a llamar a tus papis para que ya vengan, ya no sabe qué hacer con vos... la culpa tiene tu papa por haberte criado así dice la abuelita”*. *¿Y el abuelito que dijo?* Responde Manuela; *que se va a ser cargo de ustedes pero con la condición que se bauticen los dos, si no les van a decir que ya les lleven*. Manuela se sienta y Camilo le pregunta si no quiere que vengan sus papas, ella le dice que sí pero que ellos no pueden, porque están haciendo esa cosa secreta, Camilo dice *¡si es una cosa para que ya no haya niños pobres en el mundo!* Pepe en primer plano se levanta y se va, *tanto problema para no más de bautizarse* dice... Manuela reflexiona y le manda a M. Paz a decir que si se bautizarán y que no llame a sus papás. Camilo le dice a su hermana *¿ahora si vamos a creer en Dios?* Cierre de la secuencia.

2.5.2.4 Hora del bautizarse... (49' 38'')

En un plano general con música de piano extra-diegética, aparecen Camilo, la abuela Lola y Manuela caminando por el pasaje que conduce a la salida de la hacienda, la abuela lleva contenta la biblia en la una mano, mientras con la otra agarra a Camilo. Voz en off de Manuela extra-diegética, está leyendo una carta a su padre. *“No te asustes con lo que te voy a contar, pero nos vamos a bautizar, no te preocupes la abuelita no nos está obligando y nosotros sí sabemos que Dios no existe, pero ellos no van a saber lo que estamos pensando”*. Llegan a la iglesia, plano general de la puerta y el cura en un plano dorsal mientras la abuela se dirige al padre, *le encargo a mis guaguas dice*.

Entran los dos hermanos en primer plano caminando adelante del padre por el pasillo de la iglesia, observan de un lado a otro las pinturas colgadas, una panorámica de cuadros, del infierno de Dante, la Virgen y Jesús detrás. Se observa el primer plano de la mirada de Manuela y Camilo, un tilt up del cristo crucificado, mientras el cura los sienta en el banquillo para prepararlos antes del bautizo.

En un plano medio conversa el padre con la pintura de la primera enunciación en las manos, mientras los niños lo escuchan: *“P.E: El primer misterio gozoso es el de la Anunciación... cuando Dios envió al Ángel Gabriel a visitar a María, para contarle que ella sería la Madre de Jesús. Entonces el Ángel se presentó frente a María y le dijo... C (interrumpiendo): ¿El ángel es una mujer? P.E: Los ángeles no son hombres ni mujeres Camilo. C: ¿Son niños? P.E Sí, son como niños. C: ¿O niñas? P.E: Como niños o niñas, Camilo, los ángeles no tienen sexo. C: Pero las niñas sí tienen sexo, ¿no cierto ñaña? Risa del Andrés que pasa a sentarse detrás de los hermanos, por invitación del padre. P.E Entonces, le dijo el Ángel a María: vas a quedar embarazada y vas a dar a luz un hijo, a quien pondrás por nombre Jesús. Camilo en plano subjetivo observa la imagen de un niño Jesús en primer plano. C: ¿y a quién le dijo que sea el papá? P.E: A nadie, Camilo. C: Mi papi dijo que para que nazca un niño se necesita un “permatozoide” del papá y uno de la mamá. P.E: Pero Jesús fue hecho de otra manera, Camilo, porque es el Hijo de Dios. C. (a su hermana): no entiendo nada. P.E: No tienes que entender Camilo,*

Dios quiere que creas en él, sin entender sus misterios. M: Todo es en la imaginación ñaño. C: ¿Como en los cuentos? El padre se enoja, cierra el libro en el mismo plano de toda la conversación, se cierra la escena.

Primerísimo primer plano del cabello de Manuela, Marianita la está peinando para el bautizo. Aparece un plano general del cuarto mientras Manuela se observa en un plano indirecto frente al espejo, Camilo llega corriendo a mostrar cómo le vistieron, la abuela Lola aparece también por la puerta reflejada en el espejo. Camilo observa la foto de la Dolorosa y pregunta ¿Por qué sigue llorando esa señora si su hijo ya revivió? Manuela se ríe. La abuela le dice a Manuela que no se vea tanto que le saldrá el demonio. Salen Camilo y la abuela de cuadro; Marianita sigue apretando el moño. Aparece Emilio en un plano medio diciendo a Manuela que sus padres no están en ninguna misión revolucionaria, que están aprendiendo a hacer trasplantes de corazón, mientras se muestra en un primer plano la foto de un periódico en el que salen los padres de Manuela, ella se queda pensativa Emilio se va enojado. En la siguiente escena Camilo camina en un plano medio por toda la mesa del comedor, está llena de dulces, bebidas y la torta del bautizo, mientras la cámara hace un travelling con dolly. Paz lo agarra del brazo y lo lleva a tomarse la foto familiar fuera de la iglesia, donde aparecen todos en un plano americano. Un tilt up del padre, da inicio a la misa de bautizo, plano general de los interiores de la iglesia, en un primer plano aparecen Manuela y Camilo frente a la fuente, agarran a Camilo y lo bautizan “rociándole agua bendita” con el nombre de Pablo Camilo; Manuela cree que es una equivocación, pero le toca su turno, el padre la intenta bautizar como Manuela de los Dolores, ella no acepta dando un grito, la cámara al hombro hace un movimiento panorámico, Camilo le dice que no llore a su hermana, que todo está en la imaginación, Manuela agacha la cabeza y deja rociar su cabello con agua bendita, acepta llorando el bautizo, se cierra la secuencia.

2.5.2.5 La biblioteca y el tío Felipe (57' 48")

Manuela en un primer plano sentada junto a un ventanal. Se muestra molesta. Plano general de la habitación aparece Camilo y Andrés junto a la cama llena de regalos del bautizo, Manuela no quiere saber nada, detrás sonidos de gente, música y baile. Andrés

promete no llamarle Dolores, mientras ella asienta la cabeza. Los ejes de cámara se dan en tres puntos de la habitación, donde aparecen los personajes en planos medios cortos y generales. Entra a la habitación María Paz, Emilio y Juanita, prima que recién conoce Manuela y Camilo. Juanita observa los libros de Manuela, le dice que en la biblioteca del tío Felipe hay libros de grandes; invita a conocer la biblioteca a Manuela. Emilio y Paz dicen que la abuela no les deja, pero Camilo y Andrés quiere acompañarlas. Al final todos se dirigen a la biblioteca. La siguiente escena se da en plano general del patio. Caminan todos en fila hacia una ventana, Juanita la abre a la fuerza, todos entran por ahí. Un plano general de la ventana por donde entran los niños, esta es alta y un ángulo picado la enfoca. La biblioteca es oscura y está llena de muchas cosas, papeles en el suelo, libros, adornos... un travelling acompaña a Juanita, mientras todos le siguen en fila, (sonidos de búhos, ratones, gotas de agua, viento, pasos). Un travelling sigue a los niños que observan las cosas, el tío tiene fetos de animales y humanos pues era médico. Asustados en la oscuridad del lugar, Juanita les dice que les mostrará algo “solo para grandes” diciendo que *“el que no quiera ver que se tape los ojos”*, los engaña. Manuela observa atenta el lugar, mira un plato de comida. Se acercan a una calavera que tiene una corona de rey, un tilt up encuadra al objeto. Juanita mueve una parte de la calavera y esta abre la boca, todos se asustan y salen corriendo, rompen cosas, gritan. Manuela logra esconderse debajo de una mesa. Todos son reprendidos por el abuelo, pero Manuela se queda dentro de la biblioteca. En un plano subjetivo de Manuela –la cámara al hombro– observa cómo se van. Sale y la cámara le sigue en un plano dorsal, mira en la mesa un símbolo masón -yod o tetragrama- junto a una lagartija, varios libros y escritos. Continúa caminando, recoge en primer plano un feto tirado al piso y lo vuelve a poner dentro de otro frasco.

Vuelve el plano dorsal y sube unas escaleras llenas de libros, pasa a un plano subjetivo viendo el piso, hasta que entre tanta cosa, ve un pie, uñas largas, sucio... el pie se retira, Manuela se asusta y se queda quieta, aparece en primer plano el tío Felipe arrodillado entre las escaleras; cabello largo, barba... Pregunta a Manuela *¿Quién sois?* Ella responde su nombre. *No te pregunte cómo te llamas sino quien sois...* Manuela no sabe qué decir. Desde un picado el tío la observa, ella que aparece en primer plano y con un

contrapicado; *¿Quieres ser la Alicia?* dice Felipe, Manuela responde que sí. Baja las gradas, Manuela le observa en una subjetiva, mientras el tío camina al son del compás masónico. Ella le sigue y observa figuras de soldados, el tío busca algo... Los símbolos están regados, Marx con el cuerpo de la Dolorosa, figuras de la venus de Valdivia, la última cena con seres extraños... El tío le entrega en primer plano un libro es “Alicia en el país de las maravillas”, pero recortadas las palabras *¡porque siempre hay que ser alguien, sino te pierdes!* dice. El tío sube las escaleras, abre una caja y muestra a Manuela miles de recortes de palabras impresas; dice haberlas liberado, mientras juegan y las hacen volar en un primer plano. Aparece una música de piano extra-diegética que se mezcla con el sonido directo y los efectos de sonidos graves que generan suspenso. Felipe Sostiene una vela mientras en primer plano, explica a Manuela que de lo escrito en el techo no entenderá nada, ya que está escrito en esperanto, idioma que no se habla en ningún lado. Busca algo el tío entre sus muebles, hay muchas cajas, Manuela sigue viendo que hay y encuentra tanzas. Felipe le entrega una caja... no hay relación entre los diálogos y los movimientos de los personajes; una voz en off hace efecto de dialogo telepático –como en un sueño– “*¿Aquí que hay?*”, “*tu nombre, pero no debes abrirlo nunca*”. Termina la escena en PP del tío.

Sale Manuela de la biblioteca cuando ha oscurecido, en un plano entero pasa por la sala, sube las gradas corriendo, entre sonido de los grillos y los rezagos de la fiesta con cantos del pasillo Romance de mi destino; Camilo le grita “*ñaña*”, llegan los tres primos y Camilo a preguntarle qué le pasó; ella les hace sentar y cuenta su encuentro con el tío, muestra la caja y dice que nunca se va a abrir, pues el tío le dijo que es para aprender a amar el misterio, todos se quedan viendo la cara casi sin comprender, esto en un plano medio. En la siguiente escena aparece en primer plano Manuela en su habitación, una música de piano fuera de cuadro le acompaña, escribe en su nuevo diario el nombre de Alicia, pero se ha queda sin palabras y deja de escribir. Abre el cajón de su velador, está su anterior cuaderno con las fotos de la República de China. Guarda todo, mira la foto de sus padres y la guarda también. Apaga la luz y en un plano medio se queda pensando, fin de la secuencia.

2.5.2.6 Muere zapatito... (1h 15' 13")

Plano general del patio de la casa, aparecen Manuela y Pepe corriendo entre sonidos de aves. La cámara hace una panorámica horizontal, están todos los primos sentados, Camilo está llorando, aparece en primer plano el perro *zapatito* muerto; Camilo acusa al Andrés de matarlo, este dice que no fue así. Pregunta a su hermana “¿se puede rezar para revivirlo? Manuela le dice *que se puede rezar pero que no revivirá*. Camilo: *recuerdas cuando Jesús revivió a ese señor en la biblia*, Manuela: *pero eso es solo un cuento de la biblia* Camilo. *¿Solo en imaginación ñaña?*; M. Paz: *la biblia no es solo en la imaginación... los perros no se van al cielo, no tienen alma*: Manuela: *si vos quieres si se van* Camilo. *¿Y dónde estará su hermanito?* Manuela: *en el árbol ¿te acuerdas?* Primer plano de Camilo escribiendo en un rótulo “zapatitos”. Paz no le deja rezar, Emilio y Andrés la reprenden, mientras Camilo reza por sus perritos. En plano general todos caminan de regreso a la casa, María Paz los reta, “*si hacen esas cosas de nada sirve el bautizo, igual se van al infierno*”. Manuela: *nosotros no creemos en esas cosas*. Paz: *bien dice la abuela que el que mucho lee, se vuelve loco como el tío Felipe*. Manuela le agarra fuerte en un plano medio de las dos enfrentándose verbalmente entre sonidos de hojas secas. Manuela: *vos crees que cuando te comes la hostia te estas comiendo a Jesús*. M. Paz: *si creo...* Manuela: *entonces vos eres la loca, porque eso es imposible...* Paz se queda triste sin saber responder, mientras Manuela se va con Pepe. Aparecen los dos sentados en un primer plano; el tío Felipe aparece corriendo entre los arboles espionando; Manuela parece no verlo y en un plano dorsal medio, sentados en el pasto, Manuela le pregunta: *¿vos crees en Dios Pepe?* Este no responde, el silencio y los sonidos de la noche finalizan la escena. Siguiente escena Manuela está sentada en la tina de baño en un plano medio, es de noche y ella juega con la espuma, mientras la cámara hace un panorámica; una voz en off da lectura a una carta hacia sus padres: *el Camilo está bien pero más o menos nomás porque se murió su perrito. Él quiso rezar y yo le di permiso... pero no era rezar sino unas cosas que él se inventa. O sea, no era rezar a Dios sino a un cielo imaginario que yo sé que no existe; papi yo sé que los muertos están muertos y no pueden estar contentos ni tristes... pero yo le dije eso al Camilo para que no esté triste*. Mientras está voz en off hace presencia, Manuela se sumerge en el agua casi sin aire, sale y respira nuevamente, final de la secuencia.

2.5.3 Desenlace: Jugando con el tío Felipe (1h 2' 03")

En un plano general aparecen Manuela y Emilio entrando por la ventana de la biblioteca; de repente entra Marianita y los dos se esconden. Desde una subjetiva observan a Marianita dejando la comida al tío Felipe, aparece Pepe y cierra la puerta. En un plano medio observan al tío Felipe, él aparece en un plano entero desnudo en el piso. “*Soy Raskólnikov*” dice mientras comenta la historia de aquel personaje. Se levanta y en un primer plano pregunta al Emilio *¿vos quien sois?*, este responde, *el conejo amigo de Alicia...* El tío grita y lo asusta “*entonces corre que te atrasas*”. Felipe y Emilio corren hasta la ventana donde aparece toda la jorga de niños en plano general riéndose de su desnudez. El tío se arrincona en cuclillas. *Tío, tío, tío*, le dicen los niños. De repente abren la puerta de la biblioteca y todos se asustan. Es el Pepe que en un plano medio se ríe de lo que ve. La siguiente escena es por la noche, aparece un plano general con un ángulo picado, Camilo y Manuela duermen en la habitación. Manuela está teniendo una pesadilla suenan distintos diálogos –como una voz en off fuera de cuadro- su papá Agustín, el tío Felipe, Andrés, Emilio, Paz, la abuela... todos en una sola voz. Camilo se acuesta a su lado, Manuela despierta y terminan las voces. El Camilo se orino en la cama, termina la escena en un plano dorsal de Manuela sentada en la cama de Camilo.

Una panorámica de la biblioteca, tras la cortina se escucha al tío Felipe y Camilo, cada uno está disfrazado de un personaje de *Alicia en el país de las maravillas*; van a jugar al juicio de la novela, pero en la biblioteca. Paz es el relojero loco, Manuela Alicia, Pepe el rey y Andrés la reina, Camilo el verdugo del reino... En un primer plano el tío observa a todos y desaparece, comienza el juego del juicio y todos imitan a su personaje. De repente en un plano general aparece el tío Felipe por los aires colgado de una sogá con unas alas gigantes. Les persigue “*Se acabó el juicio*” grita. Aparece el padre de Andrés enojado, Felipe se arrincona como que no fuera con él. El tío León agarra a su hijo le despinta la boca y le pega, Manuela intenta parar el castigo y recibe un golpe. Todo se quedan asustados viendo a Manuela que se toma la cara. Siguiendo escena, un plano general del comedor. Todos están cenando, Manuela aparece con un cachete rojo, mientras el silencio da muestra del disgusto general. Por la noche Camilo y Manuela aparecen en la habitación, Manuela está sentada queriendo escribir en su diario desde un

plano entero, Camilo en primer plano pregunta: *Nunca abrirás la caja que te dio el tío.* Manuela: *no Camilo ya prometí.* Camilo. *Algunas promesas son tontas, ¿te puedo preguntar la última cosa?, ¿lo que está en la caja es de verdad o está en la imaginación?* M: *Está en la imaginación ñanito. Y si casi todo está en la imaginación ¿qué está en la realidad, ñaña?* Camilo se levanta de la cama y coge su peluche. Un corte directo hacia un primerísimo primer plano de las palabras recortadas que Manuela que el tío mostró a Manuela en la biblioteca, son lanzados en el aire en cámara lenta, finaliza la secuencia.

2.5.3.1 Se llevan al tío Felipe (1h 28' 14")

Es de madrugada. Suena el himno nacional del Ecuador por la radio, Andrés entra corriendo a la habitación de Manuela, le pide salir a ver algo importante, los dos corren al pasillo y desde una subjetiva ven como el tío Felipe es subido en una ambulancia, el tío León y el abuelo observan el suceso. En un plano entero aparecen los niños sentados viendo por el balcón, se hace énfasis en sus rostros. *Se lo llevan al manicomio donde estaba* comenta María Paz; *mi papi tiene la culpa* dice Andrés; *no es justo* responde Manuela. Aparecen en el comedor en un plano general todos. Mientras se han ido de la casa los mayores. Manuela lleva un pañuelo en la cabeza, hay carteles en la mesa y ninguno quiere comer. María Paz en primer plano le dice a Marianita que están en huelga. Manuela replica que no dejarán la huelga hasta que regrese el tío Felipe. En un juego de primeros planos cada uno comienza a gritar "*Huelga de hambre*"; siguen gritando y salen por el pasillo –plano entero– en fila y marchando, con carteles que dicen "*justicia para el tío Felipe*" "*Libertada para el tío Felipe*". Sentados en las gradas en un plano general Camilo pregunta *¿hasta qué hora es la huelga ñaña?, Hasta que le traigan al tío pues...* responde Manuela; Aparece Marianita llamando al Pepe, *está en huelga* dice María Paz, mientras Marianita se lo lleva diciéndole en quichua; *que haces aquí metido, vos que sabes de esto, huelga de hambre, a comer majadero...* Marianita rompehuelgas grita Manuela; *que suerte la del Pepe* dice Camilo, *no pueden dejarnos morir de hambre, para eso son las huelgas, para asustar a los enemigos* dice Manuela, mientras todos aparecen cansados de esperar a los mayores que regresen. No aguantan más. En el comedor aparece un primer plano de Marianita sonriendo mientras

les sirve la comida, un travelling muestra a todos apurados comiendo en primer plano. Manuela dice que nunca más hará una huelga con ellos. Todo por culpa del tío León, *pero no es tu culpa Andrés nadie tiene la culpa del papá que le toca*. Camilo le dice a Manuela que otro día juegan a la huelga y que no se enoje, esta termina comiendo.

La cámara hace un plano entero de la ventana de la biblioteca desde adentro, Manuela ingresa y una subjetiva va descubriendo el espacio, todo está revuelto y roto; los libros y adornos en el piso. Manuela observa una soga colgada y cortada, en el suelo la otra parte como un nudo –el tío Felipe se suicidó-. Manuela se arrodilla, plano medio de sus piernas, un primer plano de su rostro viendo hacia arriba, la música de piano acompaña los movimientos en cámara lenta...Sale desesperada del lugar –la música extra-diegética la acompaña-, corre por muchos lugares de la hacienda en plano entero, trepa un cerco, pierde un zapato en un riachuelo, hasta que llega a la cima de la colina, un gran plano general muestra el paisaje, un árbol, montañas y un caballo blanco. Manuela se arrodilla y suelta un llanto largo. En corte directo se hace de noche, camina Manuela mojada junto a Marianita hacia la casa, con el zapato en la mano y con frío. Siguiendo escena de Manuela que quiere abrir por la fuerza la caja que le ha regalado Felipe, una música de piano fuera de cuadro la acompaña, no puede abrir y lanza con fuerza la caja contra la pared, esta estalla en pedazos. Un primer plano del espejo en el interior de la caja en el suelo en pedazos, Manuela se acerca y agarra el espejo roto, se observa en un plano indirecto y se hace un pequeño corte en el dedo. Un primer plano abre la imagen de su diario, deja su huella con sangre en el papel –Manuela perdió las certezas simbólicas.

2.5.3.2 El funeral y la despedida (1h 36' 35'')

Un plano secuencia sigue a Manuela que aparece en plano medio, viendo por la puerta de la capilla, adentro rezan el “padre nuestro”. Manuela se acerca a Camilo, este escribe en el piso *Camilo*, se sienta a su lado mientras su rostro en primer plano muestra tristeza. Camilo se levanta y corre al centro del patio, suena un coro extra-diegético, mientras con un movimiento de grúa la cámara hace una panorámica, en plano general, la gente comienza a salir del funeral. Un plano general del jeep Land Rover, saliendo por la puerta de la hacienda, se observa en cuadro a Manuela y Camilo despidiéndose desde la

ventana trasera del carro mientras este se aleja. La familia observa cómo se van, entre el sonido de una guitarra. Una subjetiva de Manuela mira cómo se aleja del lugar, entre el polvo ve al Pepe, que no responde a su despedida. Final de la película.

2.6 Recursos narrativos y expresivos¹²

El film utiliza claramente distintos recursos que hacen de la película un espacio de representación verosímil desde estilo realista, que se complementa con la fantasía propia de un cuento infantil. También apela a la imaginación o el surrealismo, en algunos casos fragmentación del tiempo y el espacio y por sobre todo con un encuentro intertextual. Se hace un uso delicado como recurso narrativo de los niños a lo que la autora explica:

Quise colocar casi como una fábula la idea de que los niños repiten el discurso de los adultos, porque alguien nos cría y ese alguien nos transmite una mirada sobre el mundo. Hemos tenido como sociedad una tendencia a querer estar siempre a salvo debajo de un dogma de fe. Históricamente esto ha sucedido con las ideologías en el país. Por ejemplo, durante décadas esto ha pasado con el socialismo, pues para muchos se convirtió en un nuevo dogma de fe, reemplazando la verdad del catolicismo por una nueva verdad. El problema que veo es que se asume esa verdad con la misma estructura de verticalidad y lo que empieza siendo un discurso revolucionario de ruptura termina siendo un discurso igualmente dogmático. Lo que planteo en la película es la posibilidad de vivir sin verdades absolutas. (Hermida 2011).

Ahora bien ese “naturismo” que caracteriza a la imagen de la película, tiene que ver con la utilización de recursos técnicos –que son en la práctica recursos expresivos y narrativos a la vez- como la utilización del 35mm, lo que crea en la imagen nitidez; algo

¹² Este apartado se sostendrá principalmente en entrevistas con los distintos profesionales que participaron del “chévere” equipo técnico y a su vez del análisis textual realizado. Valga recalcar que Tania Hermida facilitó el guión de rodaje para esta investigación, lo que permite describir y argumentar sobre el momento del montaje y a la vez como sustento del análisis textual.

que para Hermida “el digital aún no logra”. Que por cierto hace del proceso de rodaje un doble trabajo de rigor –solo cargar las películas requiere conocimientos técnicos-, y a su vez estos recursos participan con la historia contextual de la película, pues recordemos que este modo de rodaje tiene grandes ejemplos en la historia del cine latinoamericano de los 70 y 80, lo que muestra también la formación de la autora y su tradición fílmica. A continuación se dará un breve recuento de los distintos mecanismos que hacen de la película un todo orgánico, donde si bien la división de los momentos de la película –pre, producción y pos- son de importancia trascendente, iremos asumiendo que: el guión de rodaje casi no sufre alteraciones dentro del rodaje, lo que hace del proceso de edición o montaje una continuidad –la parte menos inocente del cine en términos de Donoso (2011)- sin embargo en relación al guión de rodaje y el orden de las escenas existe un cambio evidente hecho en edición, Donoso (2011) cuenta que la entrada del tío Felipe a escena era muy tardía, y es evidente que esa situación hace cambiar de ubicación lo escrito en el guión, pues la secuencia 9 de nuestro análisis textual, en el guión aparece antes de la aparición del tío y por ende del bautizo. Esto no modifica la historia, pero reubica sucesos de forma casi imperceptible. Será además el momento de edición el que determine la construcción de la banda sonora y el sonido como un todo.

2.6.1 Fotografía y Arte

En un sentido palpable a la vista, la fotografía de la película contiene todo aquello que hace –parafraseando a su autora- de las montañas, animales, y elementos de la naturaleza un personaje más, que se sostiene en características propias y que a su vez es el resultado del trabajo de ambientación del equipo artístico que junto con la mirada “halcónica” del fotógrafo logran estéticamente embellecer el cuadro. Armando Salazar (2014) nos dice que “la fotografía [de la peli] se sostiene en el color, la época remite a colores menos saturados, relacionado con un guión sutil, con niños y con una dirección de arte, la gama de colores se derivan a lo cálido, la construcción del arte da pautas”.

Es decir que la relación arte y fotografía es indivisible, siguiendo con lo que se observa, hay un trabajo minucioso de cada plano a ser mostrado, por ende de la naturalidad de la

representación, para Armando Salazar (2014) el lenguaje audiovisual busca ser o es naturalista, pues “no hay una intención de dramatizar desde la imagen excepto cuando entramos al mundo del Tío Felipe en donde el contraste se acentúa un poco más. La luz siempre está justificada en toda la película, no hay, en general, una intención de “estetizar” el mundo de Manuela”. Evidente es el uso de lo cálido, de retratar la época desde el vestuario, los lugares y la luz; este último elemento para J. Pazmiño (2011) es un óleo, pues “el dibujo con luz” debe estar impecable. Siguiendo con lo expuesto, Salazar dice que la calidez de la imagen se dio para crear un tono que remita de alguna forma a una época “(...) y está dada por una forma específica de usar la luz (sobre todo luz suave, ya sea rebotada o filtrada y en exteriores, cuando había como utilizar el sol) y por el arte que utilizó tonos suaves en decorados y el vestuario”.

Tania Hermida (2011) dice que recrear una época fue una dificultad; “cuando escribí el guión sentí que había dos grandes retos: la actuación de los niños y el arte; es decir, toda la construcción de un universo visual. Quedé muy satisfecha con esos dos aspectos. Cuando veo la escena de la biblioteca, los detalles de la hacienda en la que se desarrolla la historia, siento que logramos crear una atmósfera”. Para Juan Carlos Acevedo director de arte (2011), “la película tuvo que encontrar la ambientación en el mismo entorno, los elementos necesarios para que sea la película totalmente verídica y completa en lo visual”. Vemos muchos elementos que quedan imperceptibles a simple vista, sobre todo en la biblioteca del Tío loco, micro-mundos, en el mundo del tío. Y parte de esta adaptación visual, tiene relación directa con la época y el espacio, reconstruir la estructura de la hacienda (hasta la cocina) como parte de la verosimilitud del momento.

2.6.2 Sonido y Música

Una característica principal de la película es la utilización del sonido directo, cuestión que ya estaba en mente del equipo en la pre-producción del film, y que en términos de Tania Hermida (2014), es necesario ya que no se puede arriesgar a montar el sonido, cuando existe tan poca garantía de calidad al respecto aquí en el país. Solo se tuvo que montar una pequeña escena explica Juan José Luzuriaga (2014), donde discute Manuela

con Paz en el patio -en nuestra división secuencial la 9-, quien además nos cuenta que:

“el sonido de la película va de la mano con lo que le sucede al personaje principal, Manuela. En este sentido se puede decir que se trata de la construcción de un "realismo psicológico", pero de manera sutil (esperamos que el trabajo sonoro pase mayoritariamente desapercibido), sin alejarnos demasiado de cierto naturalismo. Los elementos sonoros apoyan el estado de ánimo del personaje y la atmósfera que la directora buscaba conseguir. Si se presta atención, todos los animales que se escuchan fuera de cuadro, han sido cuidadosamente seleccionados: por ejemplo, cuando los niños discuten o pelean, preferimos usar sucacas (aves del sur del Ecuador con un timbre particularmente tosco y agresivo), mientras que si el tono de la escena era otro, podemos escuchar chilalos o tordos”

Este trabajo en rigor de diseño de la banda sonora se condensa en la pos-producción, y logra retratar la necesidad de naturalizar el tiempo y el espacio fílmico; lo que simboliza los distintos elementos que hacen del film una fábula intertextual, la escena de Manuela “hablando sin hablar” con el tío por ejemplo. Se habla aquí de lo que se muestra en cuadro y es parte de la historia –diégesis- en el sentido de que los personajes “pueden” escuchar los efectos de sonido, junto con sus voces y silencios. Pero por otra parte está lo extra-diegetico, que en la película se muestra en la música, que no es percibida por los actores. Por lo tanto la música condensa ese naturalismo “casi imperceptible”. Nelson García músico de la película cuenta tomando en cuenta que:

La verdadera composición musical empieza a partir de una primera edición de la película. Generalmente no es un corte final y luego se hacen muchos cambios, pero ya se entiende la estructura. En el Nombre de la Hija cuenta una serie de eventos que ocurren utilizando el punto de vista infantil, en especial el de la protagonista. La música ayuda a que el punto de vista de los niños se entienda emocionalmente, y también a diferenciar otros puntos de vista más adultos o serios. La música principal de la protagonista está compuesta para piano solo, y principalmente se

desarrolla como variaciones sobre melodías simples, cantables y minimalistas... hay muchos otros temas dependiendo de lo que nos cuenta la cinta: las escenas alegres y circenses de la casa del tío, la tristeza de la muerte... (Nelson García 2014)

Este trabajo se realiza directamente con la mentora de la película, donde el compositor debe lograr la música que la directora se imagina, en este caso no hay utilización de pistas, canciones o melodías que den una referencia contextual, lo que a su vez sintetiza esa musicalidad desde una forma contemporánea, es decir desde su construcción o diseño musical, rítmico, armónico y tonal.

2.6.3 Personajes

Los personajes tienen un tratamiento especial en la película, si bien cada uno tiene rasgos particulares, también tienen rasgos comunes: en la evolución de su identidad, su transformación a lo largo del relato... En este apartado se tomarán personajes de participación constante en la historia: Manuela, Abuela Lola, Tío Felipe y los tres primos en bloque. La película se caracteriza también por participación de personajes secundarios o intermitentes, por lo que no se tomarán en cuenta. Para la autora este tema de identidad y personajes es claro y lo expresa de la siguiente manera:

La identidad es algo que se construye, que el propio personaje va definiendo y que nunca termina. Por eso que en ambas historias el personaje parte con una supuesta identidad propia y en el camino se dan situaciones que la cuestionan. Entonces el personaje se desarma, se queda sin verdades, sin certezas, se queda en un momento en el que tiene que construir su identidad. Me interesa mucho el tema de la identidad porque tiene que ver con la creación de uno mismo. Llega un punto en que los personajes se quedan sin voz. En el caso de Manuela (protagonista de su nueva película) se queda sin poder escribir en su propio diario, se queda sin palabras y abierta al misterio del mundo, al misterio de sí misma, a redescubrirse, a reaprender lo que es. (Hermida 2011).

Tania Hermida (2014) en la escritura del primer guión deja presente ya a todos los personajes de la historia, lo que crea solidez en la adaptación y leves modificaciones en el proceso “... mientras el guion va madurando es un poco el carácter de los personajes como interviene y cómo influyen en la historia de Manuela cada uno eso si va modificándose a lo largo de la rescritura”. Lo de la búsqueda y adaptación del personaje es otro tema de importancia, en este sentido la directora dice “busqué actores naturales que tengan una buena dosis del carácter del personaje y que yo vea que tengan la capacidad de desarrollar más el carácter aun del personaje, entonces en ese sentido ya en el castin yo busco que los actores ya tengan esa carga del personaje de modo que luego no sea que el personaje tenga que adaptarse al actor, si no al revés el actor llegar al personaje. Lo que si obviamente en los ensayos una vez que los actores en este caso los niños entran en el juego, reconocen su personaje, ellos hacen aportes una vez que se apropiado del personaje, sugieren textos, comentan cosas dialogan con el guion porque ya se ha apropiado del personaje” (Hermida 2014). Pasemos a los personajes:

Manuela: Para Hermida las películas no dejan de tener siempre una dosis de autobiografía, en este caso ella también fue niña en los 70, con similares aspectos sociales y culturales que se construyen en la película. Es sin embargo el personaje Manuela –interpretado por Eva Mecham-, un conjunto de rasgos psicológicos y físicos que recrean un personaje fuerte de ideas, un lenguaje no verbal desafiante, que se adapta a las necesidades de condensar disputas ideológicas “de adultos”. En este sentido Manuela comienza fuerte, pero termina con el vacío descrito por la autora; pelea con su abuela pues recrea el pensamiento de su crianza paterna, para después de encontrarse en un cuento del tío loco y poner en duda su fortaleza al no saber responder ¿Quién sois? Así la muerte del tío da paso a un “caos simbólico” del personaje.

Camilo, el Pepe y los tres primos: Referirse a estos 5 personajes es centrarse en rasgos comunes, o sea referirse a lo infantil, lo espontaneo, lo esporádico, el descubrimiento, la inocencia e inconciencia, el reto y la infinitud de rostros. Camilo es el menor con 6 años, y encarna con mucha facilidad el personaje, se deja influenciar por el mundo adulto y

pese a todo, logra confrontar con ocurrencias el mundo de dogmas que gira en el conflicto de la película. Para él hubo muchas cosas lógicas que se cambió en el guión, porque él las proponía; las alas del tío por ejemplo. Pepe es un actor que logra encarnar físicamente y mentalmente a su personaje; peón, analfabeto, quichua hablante y sobre todo de carácter fuerte por su propia situación de desventaja. María Paz y Emilio son los portavoces de la moral cristiana, las costumbres y la apariencia del niño “blanco” –frente a lo indio o mestizo del Pepe-, pero que a su vez en el juego con los demás niños y el descubrimiento práctico de la realidad se cuestionan a sí mismos. Andrés es travieso y mandón y se muestra que su padre es transmisor de violencia, lo que genera ese comportamiento en él. Al final todos los primos y el Pepe quedan con un vacío por el encuentro con Manuela, el tío Felipe y todos los conflictos existentes en la historia.

Abuela Lola: este personaje es la dureza matriarcal, tiene características muy arraigadas, tradicionales en la historia, pues nunca pierde su fe dogmática, su forma de ver el mundo; pero es a la vez cuestionada, lo que enriquece su sentido. Para Juana Estrella no fue difícil ser el personaje ya que “tenía muchos referentes inmediatos para la creación de la Abuela Lola en la película, no me causo mucho trabajo ya que acudí a la memoria selectiva y a esos referentes femeninos que me son muy cercanos” (Juana Estrella 2014). Otra cuestión que resalta la actriz es la diferencia con el teatro, ya que es su experiencia principal, a lo que comenta que “la creación del personaje y la representación son lo mismo para el teatro y el cine, con la salvedad que dentro del teatro es mucho más integral ya que el proceso actoral tiene un comienzo, un climax y un final, en el cine está expuesto a factores que están fuera del actor” (Estrella 2014).

Tío Felipe: Este es el personaje más interesante. Es un esquizofrénico que de tanto leer se quedó en el limbo de los símbolos, fue médico y tiene fuertes conocimientos sobre la masonería, tuvo acercamiento a la literatura y su mundo se quedó en un cuento dentro de muchos cuentos. Para Francisco Aguirre (2014) intérprete del personaje, la adaptación es sinónimo de indagación desde características que la propia personalidad le aporta. “Se hace una historia del personaje se ven algunos antecedentes y demás, se relaciona con gente que ha conocido o ha estado en situaciones parecidas y finalmente hay un trabajo

de construcción observación e indagación dentro de uno mismo.” En este caso logra asumir el personaje con características propias “pues uno no es el que dice que es, es el que uno se acostumbró a ser mediante el hábito, las costumbre...”. Reconoce además que se trabaja por analogía o suplantación cuestión que se lo llama de distinta manera, pero tiene un mismo significado. Además del hecho metafórico de exponer la historia como un acto fabular, fantástico y mágico en el mundo de los niños.

2.6.4 Intertextualidad

Es evidente que la historia gira entorno a un manejo “estratégico”, de la conjunción de distintos espacios textuales de orden diegetico y meta-discursivo, en este sentido se habla de las diferentes referencias discursivas que interfieren en la historia aportando sostén narrativo. El trabajo de ambientación y recreación hace del elemento visual, simbólico o hasta kinésico (en el caso del tío Felipe) un proceso de secuencias referenciales, que aparecen como textos dialogados, iconos intertextuales o a su vez meta-discursos, en este caso los dogmas enfrentados.

Para Tania Hermida (2014) una cuestión clave para entender el guión está en aquel proceso de diálogo de la película con elementos literarios, donde está claramente Alicia en el país... de Lewis Carroll o el Principito. Pero la película dialoga con dos textos, la Biblia como texto que está constantemente nombrado y el otro es Marx, las frases que dice la niña, el papá, esos dos textos están permanentemente apareciendo y son los que tejen las verdades sobre las cuales se asienta el mundo de Manuela y de los primos. Entender como estos textos llegan como atravesarse y a romper lógicas, por ahí está la clave de la peli, del guion. Por esta cuestión el siguiente apartado busca conjugar aquellos rasgos intertextuales, de acuerdo al género o tipo referencial.

Las distintas referencias de la película se pueden definir acorde a su pertenencia ideológico-política, de género, religiosa o literaria, que enmarcan a la historia y los conflictos de su desarrollo. El siguiente cuadro será una descripción de los referentes y las formas en las que son representados. Aunque puede escaparse algo oculto en la simbología del tío Felipe y su ruptura simbólica, o en Manuela y su fábula dentro de

muchas fábulas; Tania Hermida comenta que la pérdida del zapato -en nuestro análisis textual parte la secuencia 10- hace referencia a un cuento por ejemplo ¿Será cenicienta?, no se sabe... En todo caso se dará una descripción sintética, una aproximación de los referentes intertextuales observados y descritos en el análisis textual, lo que además hace necesario una breve descripción de su contenido histórico o pertenencia significativa.

Tabla 3

Titulo: Intertextualidad

Referente	Descripción
Nadia Comaneci	Manuela pone este nombre a una de sus muñecas gemelas llamadas pioneras. En este caso a la primera campeona de gimnasia olímpica, siendo parte de un país socialista Rumania en aquellos años 70.
Valentina Tereshkova	Esta es la otra muñeca gemela, haciendo referencia a la primera astronauta rusa que pudo llegar al espacio. Siendo parte de la Rusia soviética, un país socialista.
Manuela Sáenz	Es nombrada por Manuela como referente de su nombre. Sáenz fue esposa de Simón Bolívar y participó de las luchas independentistas frente a la corona española en territorio americano, siendo una referente política mujer que supo luchar por ideales liberales.
Manuela Cañizares	Manuela dice que su nombre se refiere a esta mujer, que participó en la independencia del Estado ecuatoriano a principios del siglo XX frente a la Real Audiencia de Quito.
Karl Marx	Manuela lleva la foto Karl Marx en su cuaderno, dice cosas que le dijo su padre que leyó de Marx “la religión como el opio de los pueblos... la relación de clases entre ricos y pobre...” Su rostro aparece también en el cuarto de tío Felipe, pero con el cuerpo de la Dolorosa. Este personaje histórico fue parte del movimiento revolucionario del siglo XIX, donde supo aportar a la teoría de la revolución y el comunismo, siendo (mal) usado como referente de la ideología marxista y los regímenes socialistas.
Che Guevara y Fidel Castro	Manuela también lleva fotos de estos dos personajes en su cuaderno, pues son referentes directos del pensamiento marxista en Latinoamérica que tuvo ebullición en los años 70. Fueron los ejecutores de la llamada Revolución Cubana en el 1959, creando un Estado socialista en Cuba, que hasta el día de hoy perdura.

Mao Zedong y la Revolución Cultural	Es otra imagen que aparece en el cuaderno que porta Manuela, Mao fue uno de los líderes más influyentes en los movimientos político-sociales de los años 70. Su pensamiento marxista y su actividad política lo llevó a ser líder único de la República de China hasta 1976; mentor además de la llamada Revolución Cultural a la que hace referencia también las imágenes de pinturas y caricaturas chinas que porta Manuela.
Camilo Fuegos y Camilo Torres	Según el personaje Camilo, sus padres le pusieron ese nombre por estos dos “luchadores sociales”. Camilo Torres fue un “cura rojo” colombiano que supo practicar la llamada teología de la liberación, además de empuñar las armas como forma de lucha. Camilo “cien” Fuegos fue uno de los líderes de la Revolución Cubana, por ende son dos personajes históricos del contexto setentero.
La biblia y el infierno de Dante	La biblia es el libro sagrado del cristianismo, aunque no aparece físicamente, los diálogos de la abuela Lola, M. Paz, Emilio y Andrés lo enuncian en disputa con lo que Manuela expresa. Y aunque no es directamente el libro de la divina comedia lo que se observa en la película; el infierno es a la construcción del espacio de culpa, pecado y muerte, propio a la religiosidad católica y es de referencia recurrente en el dialogo de dichos personajes “cuencanos” y su visión del mundo. De la misma forma se observa en la capilla de la iglesia un cuadro del infierno de Dante.
Nuestra Señora de los Dolores	Más conocida como la Dolorosa, figura que advoca a la virgen María y es referente de devoción católica, sobre todo en países de habla hispana como Ecuador. En la película aparece en varias ocasiones como referente del catolicismo, sobre todo relacionado con el personaje de la Abuela Lola.
El Yod o “el ojo que todo lo ve”	El tío Felipe en su locura, tiene un vínculo con lo que respecta a la simbología y conocimiento filosófico de lo masón, su movimiento del cuerpo y el símbolo que Manuela ve en su cuarto dan cuenta de ello; un acercamiento más a fondo de este grupo secreto o logia daría pautas para comprender algún elemento extra.
Corazón	Manuela le lee a Camilo la novela infantil “Corazón: Diario de un niño” esta es una obra literaria escrita por el autor italiano Edmundo de Amicis en 1886. El título original en italiano es Cuore (Corazón) siendo una obra bastante reconocida y leída en el mundo.
Alicia en el país de las maravillas	Novela del escritor con el seudónimo Lewis Carroll, escrita a

	<p> finales del siglo XIX que hace un uso “infinito” de símbolos, numéricos, lógicos y lingüísticos para la construcción del personaje Alicia, niña que está en un proceso de autoconocimiento. Esto último es enlazado con el personaje de Manuela, quien se encuentra con el tío y adopta el nombre de Alicia. Luego juegan todos al juicio escrito en la novela, aparece además el libro con imágenes y sin palabras, pues habían sido recortadas por el tío Felipe.</p>
El principito	<p>El principito es una novela que Manuela porta consigo, y se la lee al Pepe. Valga decir que es una novela que critica el adultocentrismo, relacionada directamente con el film. Es la obra más famosa del escritor y aviador francés Antoine de Saint-Exupéry (1900–1944).</p>
Raskólnikov	<p>Es nombrado por el tío Felipe. Rodión Románovich Raskólnikov es el personaje protagonista de aquella novela ya clásica de la literatura, “Crimen y Castigo” del novelista ruso Víctor Hugo.</p>

Nota: Realizado por Andrés Velarde.

2.7 Recepción, exhibición y premios

Algo que suele caracterizar al cine ecuatoriano es que el autor, escribe, produce, dirige, pos-produce y distribuye, “En el nombre de la hija”, logra manejarse de una forma “más industrial” en este sentido, pues logra delegar tareas o a su vez dar roles a distintos organismo o instituciones como parte del proyecto. Ahora bien la recepción de la película incluye su interpretación, exhibición y por sobre todo su premiación en festivales, -en caso de merecerlo-.

La película “En el nombre de la hija” logra conjugar estos elementos, desde una recepción bastante positiva, pues ha sido premiada en festivales de gran renombre internacional, donde vale recalcar que su distribuidora The Match Factory facilitó la participación de la película internacionalmente; además ha sido publicitada en medios locales e internacionales que han analizado su contenido –entre los que destacan página 12 de Argentina-, ha sido por tanto una película bastante mediática en redes sociales, televisión (Ecuavisa fue responsable de pasarla), y en las salas de cine, donde tuvo a nivel local una taquilla de 90 mil espectadores.

Si bien esta recepción de la película es satisfactoria en términos de la autora, la película no ha dejado de seguir participando en festivales –en noviembre de 2014 ha sido proyectada en Galápagos-Ecuador-; mientras el DVD se sigue vendiendo, además de trabajos de interpretación de la misma que no dejan de ser insumos al proyecto. A continuación con detalles se pasará a describir lugares, fechas e interpretaciones varias, de lo expuesto en esta introducción al apartado.

2.7.1 Festivales y premios

El 9 de septiembre del 2011 se estrenó en Ecuador la película, después de un arduo trabajo de permisos locales, y rebelado. En octubre del 2011 oficialmente empieza el estreno mundial de la película en el festival de cine de Roma, además fue invitada al cine de la Habana donde según el dictamen del jurado, el filme fue premiado “por la esmerada realización estética, cuidadosa dirección de arte, sólido guión y una esmerada dirección de actores que se evidencia través de personajes creíbles y conmovedores” (Ecuador para largo, 2011).

En el año 2012 la película compitió en el Festival Cine Junior de Val de Marne, Francia, a lo que Ecuador para largo (2012) expresa “Cuatro de los seis grupos de estudiantes que conformaban el jurado del evento le dieron su voto a la película ecuatoriana”; se exhibió en el Festival Internacional de Cine de Miami, en la Muestra Internacional de Cine de Santo Domingo, en el festival de Cannes en el festival de cine Ceará, en Fortaleza, Brasil, en el festival de cine de Moscú en Múnich, en el festival cine de Lima, en el ciclo de cine ecuatoriano en Bogotá, en Copenhague, en el Festival Internacional de Cine para Niñas Y Jóvenes, en el festival de Cine Latinoamericano y Caribeño de Margarita, en Madrid en Festival Internacional de Cine para la Infancia y la Juventud y en el Festival de Cine para Niños de Viena, Austria. Ecuador.

En el año 2013 y 2014 ha participado en un “sin número” de festivales. Fue parte del Festival de Cine de Punta del Este Uruguay, en el Festival de Cine Latinoamericano de

Toulouse, como parte de la muestra panorama de Ficción 2013 en el Salón de Provence, al Sur de Francia, en Turquía, en el Latín Amerika Kültür Haftası, En la paz Bolivia, en San Juan de Argentina, como parte de la competencia oficial de UNASUR CINE ,en Marsella, en los Encuentros de Cine Sudamericano, en Nueva York en la VII Muestra de Cine Ecuatoriano Ecuadorian Film Showcas y en el Programa España LAT CINEMA de Casa América Catalunya y Barcelona. A continuación una lista de los premios que alcanzó la película:

Premio Marco Aurelio / Festival de Cine de Roma

Premio del Jurado Joven / Festival Cine-Junior, Val de Marne, Francia

Premio Caminos / Festival Internacional de Cine de La Habana

Mejor Largometraje de Ficción / Festival de Margarita

Premio del Público y del Jurado Joven / Festival de Punta del Este, Uruguay

Premio UNICEF / Viena Children Film Festival, Austria

Mejor Dirección de Fotografía / Muestra Internacional de Cine de Sto. Domingo

Mejor Dirección de Arte / Festival Cine Ceará, Brasil

2.7.2 En distintos medios de comunicación

“La sociedad ecuatoriana está muy polarizada hoy en día” título de una noticia de El Comercio (2011) que da muestra del contenido de la película y su relación con la realidad actual. Esto se explora en la película y vuelve a poner en la escena política del país temas que fueron superados en su debido tiempo pero que a la vez no lo han sido. Por su parte el diario Hoy (2011) explicó “un filme que critica el pensamiento dogmático y que defiende “la construcción de la personalidad en un contexto libre”. Donde la película demuestra cómo la identidad personal es algo que se construye, y no algo que se hereda”. Para diario El comercio “La nueva cinta de Tania Hermida puede calificarse con adjetivos antagónicos: tierna y dura, divertida, inocente e ingeniosa.

El blog La palabra audaz de Leonardo Parrini (2011) expuso que “la película viene

cargada de asunto audaz. Una trama de contenido en que las vivencias de los protagonistas se contraponen entre un mundo tradicional, conservador, donde la religiosidad es el signo fundamental, opuesto a una visión atea, racional de la vida, que pone en entredicho los cánones establecidos por la tradición de un país que hoy se reinventa a sí mismo”.. El mercurio de Cuenca (2011) por su parte definió este film con una frase muy particular de “sátira ideológica”. El periódico bonaerense “Pagina 12” (2012) expuso que “es un enfrentamiento entre un mundo racional y ateo y otro más tradicional, donde la religiosidad funciona como un ordenador de las conductas en la infancia”. La reconocida Revista Vanguardia publicó una reseña de la película donde cuenta que “en la sociedad ecuatoriana los cordones umbilicales no se cortan y se tornan de hierro gracias a los dogmas. La historia alcanza plena vigencia con un presente enrarecido por el armaje de la palabra y las conciencias”.

La importancia que tuvo su difusión en redes sociales es innegable, en YouTube tubo 16.979 visualizaciones del tráiler –potenciales espectadores de la película-. En cuanto a Facebook 7027 personas dieron “likes” en la página oficial, en Twitter 1.112 seguidores, además se publicó 731 tweets publicados.

2.8 Equipo técnico y artístico

Tania Hermida: Nacida en Cuenca-Ecuador 1968. Cineasta con especialidad en dirección, graduada en la Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de Los Baños (EICTV), Cuba. Master en Estudios Culturales por la Universidad del Azuay. Estudios complementarios en Escritura Creativa (Escuela de Letras de Madrid) y Estética del Cine (Universidad de Valladolid). Profesora en la Universidad San Francisco de Quito, entre 1996 y 2007, en las cátedras de Cultura Visual, Guión, Dirección, Semiótica, Teoría e Historia del Cine. Asambleísta de la Constituyente Ecuatoriana 2007 - 2008. Directora de la Corporación Ecuador para Largo, dedicada al desarrollo, producción y distribución de cine independiente. Ha sido ponente y jurado en congresos y festivales de cine a nivel nacional e internacional. Actualmente trabaja en el desarrollo de su tercer largometraje.

Guionista y Directora:

Ajubel (Documental, video 11 min, Cuba 1989)

El Puente Roto (Ficción, Cine 16mm, 20min, Cuenca 1991)

Aló (Ficción, Cine 16mm, 6min, Quito, 1999).

Guionista, Directora y Productora de los largometrajes:

“Qué tan Lejos” (2006)

“En el Nombre de la Hija” (2011).

Armando Salazar: Nace en 1966 en Quito Fotógrafo documental y docente en la Universidad San Francisco de Quito (USFQ) donde además es el Coordinador de la carrera de Cine y Vídeo. Dicta cursos de Cine Documental, Dirección de Fotografía, Estética del cine y Proyectos de tesis. Como Director de Fotografía de cine ha fotografiado los largometrajes *Qué tan lejos* (2006) y *En el nombre de la hija* (2011) por el que recibió premio a la Mejor Fotografía en la Muestra Internacional de Cine de Santo Domingo, República Dominicana (2012) y Reconocimiento al Mérito Cultural MEDALLA BICENTENARIO – Ministerio de Cultura del Ecuador (2012). Hizo la fotografía compartida en los largometrajes documentales *Augusto San Miguel ha muerto* ayer, *Ecuador vs. Resto del mundo* y *La Churona*. Además ha fotografiado los cortometrajes: *En Espera*, *Adela*, *El equilibrio del día*, *En rojo*, *Impulsos*, *La Ruta*, *Bajas Vibraciones*, *Tuyo Hasta la muerte*, *Perdido* y *Fábrica de Sueños*.

Entre 2004 y 2010 produce un proyecto personal de fotografía documental **PRELUDIO** sobre la vida en el Conservatorio Nacional de Música. Una muestra de esta labor fue seleccionada para participar en la 2ª bienal de fotoperiodismo cultura y espectáculos Iberoamérica 2007 en México; también se ha exhibido como parte de la exposición colectiva *Historias de la ciudad*, a cargo de *La Imagen Cuenta*, de la Selección Oficial del Festival Fotodocumental, Quito 2009 y de la muestra *Quito, a cielo abierto*. Desde 2008 fotografía **CONTRA EL TIEMPO** sobre la vida en la Concentración Deportiva de Pichincha. En el año 2010 empezó el proyecto **DIARIO DE FAMILIA** sobre la crianza y la construcción de la familia. Además está trabajando el proyecto **LA DISTANCIA** sobre las relaciones humanas y la búsqueda de contacto.

Nelson García: Compositor, artista, productor musical (Quito, 1967). Estudios en Berklee College of Music y el Hochschule der Künste (Berlin). Divide su tiempo entre proyectos de arte contemporáneo, algunos de ellos con el colectivo ecuatoriano Artes No Decorativas S.A., y la composición musical – así como la producción de música incidental para cine, teatro, danza contemporánea y otros proyectos multidisciplinarios, en Ecuador, EEUU y Europa. También enseña en el Colegio de Música de la USFQ.

Juan José Luzuriaga: Nace en 1978 en Quito–Ecuador. Estudió Artes del Espectáculo en la Universidad Paul Valéry de Montpellier, Francia. Luego ingresó en el departamento de sonido de la prestigiosa escuela de cine La Fémis, de París. Desde 2008 es profesor de sonido en el INCINE de Quito. Ha realizado el sonido directo, el diseño sonoro y/o la mezcla de sonido en varios largometrajes de gran factura, por no decir las mejores producciones cinematográficas del Ecuador: “Entre Marx y una mujer desnuda”, largometraje de Camilo Luzuriaga, 1996 -Re-mezcla en 5.1 realizada en 2012; trabajó en -1809/1810 Mientras llega el día, del mismo director en 2004; “Qué tan lejos” de Tania Hermida 2006; “Mete gol gana”, largometraje documental 2007; “Cuando me toque a mí” largometraje de Víctor Arregui, “En el nombre de la hija” de Tania Hermida en 2011. “Mejor no hablar de ciertas cosas” largometraje de Javier Andrade 2012. “Sin Otoño, Sin Primavera”, largometraje de Iván Mora, Ecuador, 2012. “La muerte de Jaime Roldós”, entre muchas otras más.

Pancho Aguirre: Francisco Esteban Aguirre Andrade, nace el 3 de Julio de 1963 en Quito participa en teatro desde 1981, en la obra” ¿Por qué me llevas al hospital en canoa papá?” dirigida por Jorge Guerra. Desde entonces participó en varios cursos, talleres y seminarios en los que ha tenido varios maestros como Jorge Guerra, Jaime Bonelli, Mario Villegas, José Vacas, Enrique Buenaventura, Pedro Valdez Piñas, Ana María Amaral, Luis Alberto Díaz, Carlos Michelena, Luz Rodríguez, Cristoff Baumann. Desde 1989 participa como instructor de varios talleres organizados por diferentes instituciones y organizaciones culturales, en distintas ciudades del país. Entre ellos talleres de máscaras, títeres, teatro, expresión corporal, teatro para niños y para jóvenes;

fue además profesor de Actuación en la Universidad del Azuay. Sus trabajos de actuación lo han llevado al cine, video y televisión; donde consta una larga lista de series, películas y videos. Entre ellos “Pasado y confeso” serie de televisión de ECUAVISA 1994, “Entre Marx y una Mujer Desnuda” Dirección: Camilo Luzuriaga Historias Personales Serie para televisión Dirección: Pecky Andino 2004, “Qué tan Lejos” y “En el nombre de la hija” en dirección de Tania Hermida 2011. También en “La oveja negra” de Hernán Salcedo 2013 y “Para qué quiero tus besos” en dirección de Peki Andino siendo una producción de Ecuavisa.

Juana Estrella: Nacida en Cuenca el 20 de Agosto de 1967, es actriz independiente con treinta años de experiencia teatral, estudió en la Universidad de Cuenca en la Escuela de Lengua y Literatura de la Facultad de Filosofía. Ha realizado en teatro distintos talleres con maestros como; Guido Navarro, Christoph Baumann, Carlos Michelena, José Morán, Felipe Serrano Vivar, Luis Mueckay, Sara Astica y Marcelo Gaete, Cristina Castillo. Trabajó en obras de teatro como: “El Hacedor” del grupo La Ventana; “La noche de los giles”; “Cristóbal Colón, el primer hombre que puso un huevo de pie” Michell de Ghelderode. “El Espejo”, “Delirio a Dúo” de Eugene Ionesco en 2002. “El eterno Femenino”; “Los Monólogos de la Vagina” en 2004. Además en “Monólogo de la Escoba” de Juan Andrade Polo en Quito 2006. “kito con k” de Peki Andino Moscoso en 2010; “Agüita de viejas” de María Beatriz Vergara; “Loca la Juana”, entre otras.

En televisión y cine ha participado en: la serie Historias Personales. Zona Oscura. Quito, Película “En el nombre de la hija” Tania Hermida, 2010, Película: “El testigo” coproducción. Ecuador-Holanda. 2011. Cortometraje. Cookicrispies. Antoine Vasseur. Francia 2012., Serie web “Ciudad Quinde” Junio 2014 y en la Serie televisión “Corazón de Cucharon” Julio 2014.

CAPITULO 3

“REFLEXIONES CRÍTICAS DE LO REPRESENTADO Y LO NO”

Este breve escrito no tendrá la simpleza de limitarse a lo representado -tal como lo designa su título-, sino encontrar en las diferentes fases de las cuales surge el producto cinematográfico, una reflexión de lo que hay detrás de sí. Lo que implica tratarla como lo que realmente es, es decir una mercancía más dentro del mar mercantil. Esta breve reflexión no estará determinada entonces por la actividad “auténtica” de un sujeto-artista-cineasta y su obra, sino por algunos elementos de esa obra en relación a la creación humana natural, que sea en la forma que sea (pintura, cine, música, entre otras) se muestra para este mundo en su forma “arte” o como una necesidad de representar algo y mostrarlo como trascendente desde y para el actual orden de cosas existentes. Por lo tanto se tomará como punto de partida un aspecto particular de este sistema social, para reflexionar sobre la sociedad capitalista en su conjunto. Si hacemos énfasis en esto es porque la neutralidad no existe en ninguna actividad social, ya que nadie resulta espectador en la vida social, ni mucho menos espectador de su propia vida como una fábula imaginaria externa a su materialidad.

Las ideas que surgen para este último capítulo, y que tendrán como necesidad el intento de enlazar y complementar lo expuesto en los primeros capítulos, será desarrollada en prosa sin un esquema. Se abordará así elementos de las relaciones sociales y de poder, expuestas (y ocultas) en el film. En términos de la autora la cuestión de clase, raza y género es evidente, pero ahí entra también el tema de la religión, la moral, el lenguaje, el arte, la forma y el contenido ¿Qué hay de oculto tras el discurso y formas de ser de algunos personajes? ¿Qué más puede verse desde la locura del tío Felipe por ejemplo? ¿Cuánto de lo infantil logra sobrepasar las lógicas mecánicas de las ideologías ahí plasmadas? Para la autora el film no defiende ninguna ideología ¿Es posible eso? Ideas que llevan a la reflexión sobre el arte como mercancía y la necesidad de la superación del dicho arte, parafraseando a Guy Debord *ha llegado el momento de realizar en la vida misma lo que solo para el arte ha sido prometido. Y su negación significa la superación de su separación de los demás aspectos de la vida.* ¡A su salud!

3.1 Del presente al pasado, del cuerpo y el alma, del arte y su negación.

“El principal producto que el desarrollo económico ha hecho a pesar de su rareza lujosa al consumo corriente, ha sido la historia, pero solamente en tanto historia del movimiento abstracto de las cosas, dominando el uso cualitativo de la vida”.

Guy Debord 1967

Negar la historia no es solamente negar hechos, sino ocultar la posible disolución del orden existente, en este caso la omisión de actos reales conlleva a la reutilización de las palabras en aquel unísono dominante que naturaliza todo, en función de aquel presente perpetuo, de aquel monologo de la separación, pues como diría Raoul Vaneigem “el capital no conoce otro placer que el de degradarlos todos”. Ahora bien en alguna parte de la novela de Alicia en el país de las Maravillas, -que también es parte de las referencias de “En el nombre de la hija”- se da un diálogo interesante entre el Humpty Dumpty –un personaje que encarna un huevo parlanchín bastante narcisista- y la Alicia:

Cuando yo uso una palabra -dice Humpty Dumpty con un tono de voz soberbio- quiere decir lo que yo quiero que diga... ni más ni menos. -La cuestión es -insistió Alicia- si se puede hacer que las palabras signifiquen tantas cosas diferentes. -La cuestión -dijo Humpty Dumpty- es saber quién es el que manda..., eso es todo. (Carroll 1865)

Situándonos en un nivel de abstracción del cual las palabras como prácticas histórico sociales, están sujetas al orden socialmente existente, es casi imposible determinar las posibilidades reales que se abren a la naturaleza humana en una posible sociedad que supere las condiciones actuales de relacionamiento social, sus separaciones y reificaciones. Así que hablar de amor, libertad o simplemente de juego, difiere de concepciones históricas sujetas al modo de ser del capitalismo y su dios dinero, por ende de sus valores como por ejemplo la libertad individual y la competencia. La cuestión es que en el juego de la representación mercantil, la intención de designar discursos como verdades y hechos como representaciones, no busca visibilizar las fuerzas reales

(proletarias/os de carne y hueso) que se contraponen al capitalismo o buscan superarlo. Por eso es que no quiere, ni le es posible a un film, sujeto a una normativa y proceder social, -desde su reproducción, su ser comercial o su ser ideológico-; criticar radicalmente esta forma de vida desde las imágenes, las palabras y los hechos. Así que la película “En el nombre de la hija” no será un yugo de esquemas inquebrantable a criticar, ni simplemente una historia de adultos contada por niños o un juego de representaciones sin posición alguna. Para el ser humano abstracto, es decir para ese átomo narcisista social que se imagina exento de contradicciones en un mundo ideológico *per se*, la capacidad de reflexionar sobre la cotidianeidad alienada o la historia, está superpuesta a verdades morales, culturales o simbólicas preestablecidas. Donde la religión, el arte o el lenguaje mismo parece ser incuestionable, moralmente castigado desde el cuerpo o simplemente excusado como un lamento supra terrenal.

Sí, en forma la película es irrefutablemente bella, estéticamente nítida e intachable. Ya que logra retratar poéticamente un tiempo histórico desde lo metafórico en la imagen, la inocencia del niño y sus infinitos rostros como atracción al espectador. ¿Pero es posible separar forma de contenido? De hecho esa separación podría ser útil para la instancia de análisis ya realizado, descriptivo e interpretativo. Pero resulta ser que las partes forman un todo y en este momento el contenido supera a la forma a modo de crítica. Crítica que se sitúa en lo extra-cinematográfico pero que parte de un film.

Ahora bien en la película nos situamos desde dos formas reales de religiosidad que obligan a reflexionar sobre la relación de la religión con el ser humano. Por ende la obligada y estrecha vinculación del cristianismo con el ser humano actual que desde su propia actividad mercantil, se separa cada vez más de su mundo contemplando lo que su misma actividad ha producido. Para Hermida (2014) en la película “...hay ideas que todavía resuenan en el Ecuador contemporáneo es decir que no hemos dejado de ser un país dogmático (...) todavía somos un país donde a los niños se les enseña mucho más a obedecer que a otra cosa, creo que resuenan, obviamente con distancia y diferencias”. La realidad es dogmática realmente, las fuerzas ciegas de la economía son incontrolables e ingobernables. Pero ¿no es también contradictoria la realidad? Los dogmas en sus

múltiples formas, son el pensamiento dominante que se ve a sí mismo como único y eterno. En el caso del film la religión cristiana que profesa un tipo de salvación frente a la otra religión política y su salvación nos sitúa en su ligazón histórica.

Pero hay un elemento más un tanto oculto, pues ¿Ese enfrentamiento dogmático de la película no impide ver más allá y encuentra su salida fácil en lo “no dogmático” del tío Felipe? ¿Qué tan crítico resulta todo este “realismo” representado? Hablar del aspecto religioso podría complicar lo que se quiere exponer, porque es algo complejo en un sentido práctico, pues vivimos en relaciones sociales complejas y la religión atraviesa la vida, sea como conjunto de creencias y dogmas o como prácticas asumidas voluntaria o involuntariamente. Así que reflexionar sobre la espiritualidad del ser humano en un mundo donde la materialidad se encuentra miserable y despiadada, demuestra que las ideas no son simples quimeras, pues para la existencia de un dios es directamente necesario que se crea en él y se convierta su idea en práctica social. Resulta el lamento de hombres y mujeres por una vida celestial, alimentada por una forma de vida terrenal.

En este caso criticar a la religión cristiana significa criticar prácticas, no instituciones o “enviados de dios”, que bien se sabe viven de la muerte, la denigración del cuerpo y el placer, la inteligencia, la resignación colectiva y la conciliación de clases. Pero estos elementos críticos frente a la religión son evidentes en la película, pues se niega la inteligencia en nombre de la moral, se niega el placer infantil en nombre de las costumbres, se reproduce la culpa y el castigo, se encubre las relaciones de clase como algo natural y se crea así un conflicto que busca en Manuela aceptar ciegamente dogmas acentuados en su familia blanca-propietaria-cristiana, denigrando lo pobre-no-propietario-indio-mestizo.

Viéndolo en perspectiva histórica esta particular forma de ser, en relación a la raza, las clases, la propiedad privada y la ideología impuesta. Desde nuestro espacio geográfico aparece en la conquista española -como proceso de apertura de mercados y explotación de fuerza de trabajo "barata"-, y por consiguiente con la formación de los primeros Estados coloniales a partir del siglo XVII en América. La relación naciente tuvo como

sustento histórico la necesidad de subyugar poblaciones mediante una continua desposesión, que significó entre otras cosas el control espiritual, cultural e ideológico a través de armas religiosas que legitimen ese nuevo orden del mundo. "La contradicción entre la profesión de fe de los invasores católicos y sus hechos no fue resuelta por los imperiales católicos. Se resolvió con el advenimiento de una nueva forma social: las naciones estado", (Perlman; 1984: 2). Nacida esta "máquina" administradora de la expropiación, la desposesión prolongada y la colonización, trajo consigo la evangelización en base a la propagación del dios cristiano como sustento político-ideológico de esa nueva forma de producción y reproducción de la vida. Desde entonces "la Iglesia, como institución, se especializó en el manejo del espacio de la ideología dominante, y lo conservó hasta bien avanzada la época republicana. Y en el Ecuador esta realidad fue todavía más persistente que en otros lugares de América" (Ayala; 1995: 2) Es evidente entonces que esa práctica religiosa expuesta en la película es una construcción histórico social, determinada por el modo de producción capitalista.

Pero ahora viene el compendio supuestamente opuesto a esta ideología cristiana y su sentencia moral, la ideología revolucionaria socialista impuesta en Manuela como un nuevo dogma enfrentado. Eva Mecham interprete de Manuela, comenta que "como eres niño y aún no tienes tanta información ni experiencias lo que hacen y creen los adultos cercanos principalmente influye mucho en la vida, como por ejemplo las ideas políticas de los padres de mi personaje y por otro lado la religión de los abuelos".

Brevemente decir que el marxismo-leninismo con todas sus variantes y con sus verdades parciales en tanto ideología, hará de quien la asuma, en el caso de su más vulgar entendimiento, una misma lógica religiosa: Se describe a la revolución como un hecho mesiánico, con rasgos sobrenaturales tales como el dios cristiano. Stalin, Castro, Mao y demás comprenderán la función de la religión en las "masas" y se aprovecharán de ella para aparecer como el nuevo "guía del pueblo". El partido tomará la función de la iglesia, pues este es incuestionable y da la norma, reprime a los nuevos herejes y busca el sacrificio en función del socialismo como anticipación de una nueva realidad. *Revolución, comunismo, insurrección o partido* no tendrán otro significado más que lo

que el líder diga. Así los dogmas ciegos y la abstracción misteriosa no cambian.

En la película estas dos formas de (falsa) conciencia parecen enfrentarse, la representación del ateísmo asumido por la inocencia de los personajes, además de la huelga o las reflexiones anti-religiosas y anti-autoritarias que repite Camilo o María Paz, aparecen como verdades parciales y críticas, pero no encuentran su raíz social. Hermida (2011) “dice que no defiende nada su película en un sentido panfletario y que en ficción eso no se puede hacer”. Pero entonces toda su reprobación de los dogmas recae en el entendimiento parcial de los mismos y su función social. “una obra dialoga con su entorno, dialoga con la realidad, dialoga con los lenguajes que conforman el mundo de donde salen, y en esa medida coloca una mirada crítica sobre la realidad, coloca una mirada distanciada, señala cosas que se han vuelto normales” (Hermida 2014). Parece que esa lógica de las “creencias a medida”, de la defensa de lo diverso, el consumo democrático de las ideas y el libre albedrío, es el fondo de aquel discurso.

De hecho el personaje Manuela representa una niña, hija de “pequeño burgueses” profesionales e ilustrados que adoptaron algo que estaba hasta de “moda” en los 70 como fue el ser de izquierda o socialista, entonces no es de extrañar su dogmático mesianismo revolucionario e ideológico. Eva Mecham (2014) dice que “como niña real se parece al personaje en que no quiere seguir patrones establecidos y no tiene miedo de expresarse con seguridad de sí misma”. Esta última idea refleja también que las disputas ideológicas impuestas en los niños pueden ser degenerativas, o no. Pueden generar traumas o en otro caso -siempre determinados por factores externos- pueden generar rupturas, por ende prácticas radicales que combatan el mundo de los fetiches.

Manuela entra en el universo del tío Felipe de alguna manera se podría decir, en el universo del arte del juego con la palabra. En un universo donde no hay una verdad absoluta si no que los símbolos se ponen en juego para decir cosas que antes no se podía decir, para jugar roles porque en el mundo de la casa no se puede jugar por que ya está muy definido (Hermida 2014).

La relación forma y contenido como actividad práctica y su resultado, es en el proceso de entendimiento del mundo tan inseparable como la relación cuerpo y alma. En este caso las dos religiones representadas en el film separan esa relación cuerpo y alma en su comprensión del mundo. La una desde el paraíso celestial y la adopción de ideas sin materialidad y la otra desde la misma separación donde la conciencia del “revolucionario” sería llevada desde el exterior a las masas inconscientes, ambas claramente en función del orden social dominante. Pero entra el tío Felipe y su locura simbólica frente a lo normal y establecido, el dogma puesto aprueba desde el metalenguaje de lo difuso, o sea desde una forma propia a la época contemporánea que así no se asuma como discurso posmoderno, este aparece como parte del relato.

Es claro que quienes han tenido una formación cinematográfica conocen los modos en los que se adapta el lenguaje cinematográfico para contar historias y esto- así no se diga- será acorde a dicha ideología cultural del capitalismo tardío. Aparece entonces la dispersión, el fin de los meta relatos, el fin de la historia, lo fragmentario... como un elemento discursivo de moda, como el espíritu de la época. Este discurso no busca decir nada sino jugar con un “no posicionamiento” frente a la realidad, pues en la práctica no existe el fin de nada, lo que existen son derrotas históricas de quien padece este mundo inhumano a costa de su progreso. Pero lo que llama la atención es que quien teorizó aquel discurso posmoderno, Lyotard o Baudrillard por ejemplo, algún momento de su vida hicieron aportes al movimiento revolucionario; pero la derrota les sobrepaso y demostró su mística-metafísica de pensarse ellos los portavoces de un proyecto revolucionario, ellos los únicos, tal como el individuo mercantil en competencia con los otros. Para el intérprete del personaje del tío Felipe...

La película es realista, pero no se ciñe a esa lógica. Si me salen alas no está mal dentro de la construcción de la historia. Entonces el posmodernismo es eso, al no hallar una raíz, se hace uso de otros juegos. Entonces se diga o no que es posmodernista es la cultura contemporánea a la que nos vemos expuestos, tal como fue la razón en otro siglos, o el

clasicismo... (Aguirre 2014)

En todo caso las determinaciones sociales que hacen posible el film no permiten ver la raíz, ni mucho menos *utilizar los medios de quienes mandan para cuestionar su propia normalidad*, así que ver la belleza en la forma muchas veces nos distancia del contenido. Y a modo de no caer en una visión moralizante del hecho, como hablar desde un “banquillo real” por sobre todos y todas, vale recalcar que la crítica radical no parte de purismos para realizarse como crítica, sino de la contradicción desde la negación social de lo establecido para su posible superación. Sin este método criticar al posmodernismo es no ahondar en su contenido social e ideológico, sino simple idealismo, como pensar que existen islotes de libertad dentro del mar de esclavitud capitalista o como pensar que no se puede estar influenciado por la ideología dominante, así sea mínimamente.

Dentro de esta cuestión entra a colación el tema de la división social del trabajo, los roles y la creación humana. Parece inevitable para el individuo atomizado por la lógica de todos contra todos, sobrepasar su realización individual, más que como un hecho de mercado, donde la discusión está referida directamente al porqué del consumo y al porqué de la producción, al ego que debe trascender y al juego de la apariencia. El capitalismo es la sociedad de la fragmentación social por excelencia y por ende el arte aparece como un producto más para ser expuesto en la representación del mundo mercantil para su pasivo consumo.

Creo que el arte es una parte de la naturaleza humana, así como existe una parte racional, existe una parte estética; como un coro de beatas que sin estudiar música puede cantar algo armónico. Cuando el arte logra tocarte motivarte, toca lo bello, lo sublime, y eso expresa cosas (Aguirre 2014).

Es evidente que la creación humana no es un don individual el cual se desarrolla de forma “idílica”, sino algo natural, pero naturaleza es una categoría social también histórica, por tanto la relación hombre-naturaleza también es contradicción en forma y contenido, alcance y objetividad social. Es que en la sociedad capitalista, como cúspide

de la división social del trabajo, la separación entre el trabajo intelectual y el físico es manifiesto, por tanto la separación de actividades en roles que contradicen la naturaleza en su integridad total. Habrá entonces quienes se dediquen a pensar mientras otros a trabajar con las manos, pero esa separación resulta solo la fotografía de un momento histórico, pues en su propio progreso el capitalismo genera mayores divisiones que aparecen como fracturas y separaciones sociales, unificadas siempre en función del capital y el Estado como agente común. Por eso que al subsumir cada parcela de la praxis humana el capital desvía toda actividad creativa natural en su función, así es que el arte aparece como el único espacio posible de expresión y creación humana, y el artista como el único capaz de asumir esta actividad enajenada.

Parafraseando a Qarmat (2009) “el arte aparece como el único campo de todas las significaciones posibles, precisamente porque la vida ha perdido toda significación”. Es que esta sociedad impulsa a escribir, criticar, pintar o filmar, siempre y cuando esto quede en el dominio de la representación de lo vivido, el espectáculo que lo unifica todo en tanto imagen del mundo que se mira a sí mismo como eterno. Así es que dentro de estos límites toda actividad y su producto quedan enfrascados con la marca solemne de la mercancía. Es por ello que las discusiones sobre el manejo prioritario del mercado por parte de los artistas y su producto, no busca transformar la hegemonía cultural de occidente tal como lo dice el Plan Nacional del Buen Vivir, sino solo competir dentro del mercado cultural mundial, Adorno (1969) lo entendió bien pues “la industria cultural es el lugar donde la mentira puede reproducirse a placer”.

Así que la crítica radical al arte no es solamente un ideal abstracto que busca criticar a individuos y productos, actividades estas que aparecen como respuesta abstracta de la miseria real. Sino criticar la actividad creativa enajenada y la enajenación de la creatividad como parte de la necesidad práctica de superación de las separaciones mercantiles en la vida social. Y esto como la posibilidad de superación real de las condiciones sociales existentes desde el antagonismo social en movimiento, así que siguiendo la cita de Adorno en un principio, es un hecho que cualquier acción creativa debe ser primeramente un acto destructivo.

Solo una transformación puede traer consigo hombres y mujeres viviendo en relaciones humanas libres realmente, más no seres unidimensionales en competencia democrática por una parcela de la falsa riqueza capitalista. Es claro que en una sociedad distinta no habrá pintores, ni músicos, ni escritores... sino simplemente hombres y mujeres que entre otras cosas pinten, canten y escriban. Una breve cita lo condensa todo:

Es solo en la comunidad con los otros que el individuo tiene el medio de desarrollar sus facultades en todos los sentidos: es solo en la comunidad que la libertad personal es por tanto posible. En la comunidad real, los individuos adquieren su libertad simultáneamente a su asociación, gracias a esta asociación y en ella. (K. Marx 1973; 70)

CONCLUSIONES

Desde una perspectiva materialista la comunicación debe estar comprendida desde su propio ser social, ligado a su construcción histórica, sus determinaciones prácticas y por ende a sus contradicciones e imposibilidades dentro del orden social actual. Se logró en principio entender la dinámica social e histórica en la que han surgido diferentes posiciones teóricas al respecto y también las “invariantes” formas de criticar a la sociedad capitalista; que se muestra como el impedimento real del ser humano para comunicarse natural, saludable y colectivamente. Lo que además muestra que los medios y la comunicación con todas sus implicancias terminológicas y concretas son parte de esa demoledora forma de fragmentar al ser humano convirtiéndolo en un átomo mercantil en función de su reproducción de la sociedad mercantil generalizada.

La película “En el nombre de la hija” es un producto cinematográfico muy bien logrado, desde sus mínimas implicaciones, su construcción narrativa y sus recursos técnicos. Logra así determinar el arduo trabajo que significa plasmar un plano como parte de todo un lenguaje a ser contado, además de su contenido discursivo. En este sentido el trabajo académico mediante un producto tan bueno y tan bien logrado es una doble responsabilidad, primero con la institución de la que se parte y segundo con sus creadores, ya que un buen trabajo no puede ser analizado desde un mal trabajo. Por otro lado la película logra dar conocer aquellas señas particulares que hacen del cine un espacio determinado como una construcción cultural, social e histórica. En este caso entender las distintas dinámicas en las que se tuvo que sujetar el film para construir toda su ficción narrativa, evidencian su enlace con la actualidad la vida social actual. La belleza de la imagen solo dice que la práctica disciplinada permite hacer cosas bellas, pero si no se reflexiona sobre el contenido, no se logra conocer nada, solo consumir pasivamente dichas imágenes. En este caso la metodología empleada en el análisis es un ejemplo real de un trabajo que se puede hacer con cualquier proyecto o producto audiovisual, permitiendo entender aquellos elementos “internos” del cine y la sociedad, lo que acerca a posibles lecturas e investigaciones sobre el cine ecuatoriano y su industria, aún en desarrollo primario en cantidad y calidad.

Por último el sustento final de reflexión crítica, solo dice que frente al mito de lo artístico y lo supra terrenal como algo único propio de artistas y genios de la creación debe ser más bien entendido como consuelo frente a la miseria generalizada. Así la crítica materialista a lo existente demuestra que no existen mentes maestras para la realización de cosas materiales y tangibles, sea esto un texto teórico o una canción. Es así que la realidad y sus posibilidades abren puertas aún inimaginables para el ser humano, siempre y cuando este luche por el comienzo de su historia.

LISTA DE REFERENCIAS

- Adorno y Horkheimer (1969) “Dialéctica de la ilustración” Edición digital Valencia-España.
- Benjamin Walter (1933) “La obra de arte en la época de la reproductividad técnica” Editorial Arsenal rojo. España.
- Cortez Julio (2009) “Marxismo y Teoría revolucionaria. La posición de la I.S” Ediciones chilito, Santiago de Chile.
- Dauve Gilles (1979) “Critica a la internacional Situacionista” Edición digital.
- Dauve Gilles, (2003) “Declive y Resurgimiento de la perspectiva comunista” Capitulo 3 paginas 160-206, “Capitalismo y Comunismo” Ediciones Espartaco.
- Debord Guy. (1967) “La sociedad del Espectáculo”. Ediciones de Contestación. Argentina.
- Gómez Francisco, FELICI Javier Marzal (2001) “Una propuesta metodológica para el análisis del texto fílmico”, Edición digital Universitat Castellón España
- Gómez Francisco, (2010) “Análisis del texto audiovisual significación y sentido”
- Gubern Román (1987) “La mirada opulenta” Ediciones, España Capitulo 1 Págs. (1-15)(255-337)
- Jappe Anselm. (2011) “La fase suprema de la abstracción: el espectáculo” Editorial MDC. Rosario-Argentina
- León Christian (2005) “El Cine de la Marginalidad Realismo sucio y violencia urbana” Edición digital Paginas 15-32 UNSB, Quito Ecuador.
- Luzuriaga Camilo (2013) “Antecedentes, inicios y problemas del cine histórico en el Ecuador: apuntes para un estudio crítico” Revista Chasqui 121, p. 73 – 80. Quito- Ecuador
- Mattelart Armand y Michelle (1997) “Historia de las teorías de la comunicación” Cap. 1 y 2 páginas Editorial Paidós, Barcelona España.
- Marcel Martin (2002) “El lenguaje del cine”, edición digital.
- Marx Karl (1973) “La ideología alemana” Capitulo 1 (paginas 1-107), Ediciones Aniversario. La Habana-Cuba.
- Marx Karl (1962) “El capital” Capitulo 1 Editorial Nacional Cuba, La Habana-.
- Marx K. “Tesis sobre Feuerbach”, Ediciones Políticas, La Habana 1977.
- Merino Gerardo (2012) “La memoria colectiva en el cine latinoamericano. Continuidades y rupturas entre el ‘nuevo cine latinoamericano’ de los años 60 y el cine de finales de los años 90”. Páginas 1-40. Quito Ecuador
- Ogaz A. Leonardo (2002) “La comunicación: una aprehensión conceptual del fenómeno” Universidad Politécnica Salesiana, Quito-Ecuador.
- Orwell George (1948) “1984” Edición digital España.

- Qarmat Mirian (2006) “Contra la democracia”. Editorial Anares Bs As. Argentina.
- Serrano Jorge Luis (2005) “El nacimiento de una noción” Cuenca-Ecuador.
- Taufic Camilo (1976) “Periodismo y lucha de clases” Primera Parte, paginas 3-73. Akal ediciones, Chile
- Unda Mario (2008) “Por un sí que critique al gobierno” Articulo digital. Quito-Ecuador
- Película “En el nombre de la hija” de Tania Hermida. Ecuador 2011.
- Mark Coussins (2011) Película Story of Film, an odyssey.
- Película Debord Guy (1965) “Crítica de la separación”
- Página web <http://enelnombredelahija.com/>
- Corporación Ecuadorparalargo <http://ecuadorparalargo.com/> (Información, fotos y contactos)

ANEXOS

Fragmento de entrevista a Tania Hermida (Directora de la película “En el nombre de la hija”)

¿Ahí ya tenías como referentes igual el cine de autor? Entonces cuando yo llegue a Cuba yo llegue con 19 años y obviamente yo no tenía referentes cinematográficos así de claro así de contundente no tenía referentes cinematográficos porque en este país hasta hora no vemos cine independiente, a cuenta gotas imagínate en esos años no había cine independiente para ver, no existía ese concepto y lo poco de que yo habida visto de cine independiente así a cuenta gotas lo había visto en la cinemateca nacional en algunas muestras muy esporádicas e que yo veía más con curiosidad y con asombro que con verdadera afinidad por esas películas, pero esa era la púnica ventanita del cine. Y claro estamos hablando de una época donde no había internet, como para que uno pueda explorar otras cosas sin necesidad de que lleguen. ¿Ver de todo? Yo no creo que ahora vemos de todo tampoco por más que haya internet, esas es una de mis teorías.

¿Y dentro de toda la gama de actividades para hacer una película, tú te especializaste en dirección y guion? Claro yo desde el principio, haber cuando uno llegaba a la escuela tenía la opción de luego coger la especialidad, pero a mí siempre lo que me intereso era escribir y dirigir e pero también hice, había que hacer varios como sub especialidades en el camino antes del último año, yo hice el montaje y el sonido y eso me dieron herramientas claves para dirigir también.

¿En el tema de dirección, como es el manejo de dirección dentro del cine?

La dirección es una cosa compleja porque por una parte tiene un componente que es técnico, como el de cualquier otro oficio del cine, en el cual uno en un proceso de formación aprendes una gramática básica un ABC, que es con el que se hace las películas desde que se inventó el cine es decir; valores de planos, movimientos de cámara cuales son los principios básicos de una puesta en escena, pero aprender eso no te, aprender eso es exclusivamente manejar una gramática es como si tú quieres ser

poeta la gramática te sirve exclusivamente para la construcción de una oración pero partir de ahí no haces poesía, la poesía viene a partir que tú te apropias de ese lenguaje y de alguna manera lo pones a decir las cosas que solo tú ves que solo tu escuchas y para eso no hay ninguna gramática y para eso ya no hay ninguna gramática, eso ya es a veces una ruptura o a veces una contestación a eso o a veces un dialogo con otros textos. Yo creo mucho que tanto el guion como la dirección te obligan a ponerte en relación con el cine mismo es decir; con los lenguajes del cine y con los referentes que tú manejas, e no son en ese sentido una actividad aislada en la que tú te inspiras y un día escribes y luego diriges si no que son un constante dialogo a veces tenso a veces menos con el lenguaje propiamente con el lenguaje del cine como una cosa más amplia en la que uno está metido.

¿Ya entrando en la peli tenías alguna idea antes del que tan lejos, pero cuando comenzó ya la escritura de tu guion la busca de financiamiento para la segunda peli? La segunda peli empezó en lo mismo de como que la idea ya venía comiéndose ya había lagunas imágenes, personajes de punto de partida, pero cuando yo me senté a escribir ese guion fue cuando yo Salí de la asamblea constituyente en el año 2008, ahí empecé ya escribir más “concienzudamente”, y en el 2009 teníamos una primera versión y entramos al consejo nacional de cine con esa primera versión para aplicar a producción, entonces el guion estuvo más o menos listo en el 2009 y firmamos a mediados del 2010, tuvimos ese año y medio para levantar todo el financiamiento ya para todo el proceso de desarrollo de un proyecto que es largo del cual paula te había hablado.

¿Existía entonces un guion literario que sería el primero, y el rato de rodar se hizo otro guion un guion técnico? Haber yo no uso ese concepto de guio literario, porque creo que el guion en sí mismo no es literatura, el guion como tal es un instrumento de trabajo para todo el equipo de modo que el guion más que valor literario tiene que tener un valor de mapa , pare que toda la gente que va trabajar en la película sepa lo que vamos a firmar y más o menos como está contada la historia en términos visuales, sonoros en términos incluso de escenografía y de puesta en escena es decir , el guion de

alguna manera tiene que sugerir ya todo eso que va ser la película terminada . Digamos ese guion en nuestro proceso se va puliendo hasta que hay un guion de rodaje y ese guion de rodaje se reparte en todo el equipo técnico y cada técnico de una peli de alguna manera encuentra lo que corresponde poner a él o ella en pantalla y sonido. Pero yo trabajo con el director de foto y las dos veces hemos trabajado un guion técnico y ese guion ya es un guion para fotografía con el cual definimos el desglose planos, o que plano vamos a trabajar que grip vamos a utilizar o que lente y que maquinas vamos a utilizar para el rodaje de cada escena y lo que hemos hecho las dos veces ese guion técnico lo desarrollamos a la par con los actores, cuando e puede hacer en la ocasión es mucho mejor , pero el trabajo con los actores va definiendo cuales son los planos con los que se va juntar la escena entonces el director de foto participa muchas veces en eso ensayos para concebir el desglose de planos ese un desglose ya técnico planos medios entre otros.

¿Leía que, Robert Makee fue un referente para la escritura de tu guion?

No precisamente, lo que pasa que yo para el segundo guion quise revisar literatura sobre escritura de guion que antes yo había rechazado de plano porque consideraba que esos referentes llevaban a una escritura muy convencional muy lineal demasiado ajustada a normas del guion de tres actos. Pero cuando tenía una primera versión del “nombre de la hija” si sentí que eras una película como que más convencional que necesitaba quizá referentes que me ayudaran apuntalar en ciertos puntos, entonces leí el famoso libro de guion de Robert Makif que se llama “story” que me pareció más interesante de lo que había pensado , me pareció que tiene reflexiones y tiene propuestas que no son necesariamente dogmática y prescriptivas si no que son herramienta como apuntalar una historia y creo que hice uso de esa herramientas para apuntalar mejor los personajes y en si la estructura.

¿El tío no es un personaje el lado oscuro de la peli como que le pone en jaque a la manuela, que tienes claros referentes ideológicos, habría algún rasgo posmoderno por su atemporalidad o su locura? Yo no lo considere así. Más bien en la estructura de la historia lo que vio Felipe y de alguna manera conjuga es toda la locura que

subyace a la normalidad de la casa todas las contradicciones y todo lo que el universo normado y convencional de casa de hacienda con los abuelos y demás, esta de alguna manera oculto entonces en esa medida el tío Felipe e la ventana de escape para Manuela, porque ni tiene en el universo el tipo Felipe la palabra no tiene el valor que tiene en la casa ni en el universo de papa de Manuela que son dos universos dogmáticos donde la palabra tiene un valor único en donde e hay unas verdades hay unos santos que venerar hay un dogma que estructura la visión del mundo , y en el momento que Manuela entra en el universo del tío Felipe de alguna manera se podría decir, en el universo del arte del juego con la palabra. En un universo donde no hay una verdad absoluta si no que los símbolos se ponen en juego para decir cosas que antes no se podía decir para jugar roles porque en el mundo de la casa nos se puede jugar por que ya está muy definido. Entonces ese es un poco el tío. Ahora obviamente yo quería Felipe a un personaje con esquizofrenia, no una descripción clínica exacta de la esquizofrenia, pero si con ciertos rasgos asociado a este trastorno. Entonces tampoco quería jugar a que todo eso es un universo feliz también ese universo hay una alta dosis de angustia, sufrimiento, oscuridad, y al final el tío se mata.

Es una película de época ¿Qué quisiste representar de la época?

Yo tome el año 76 porque me parecía necesario tener esa distancia para construir una fábula a partir de la historia, yo creo que uno construye una fábula con más facilidad cuando el acontecimiento ya está lejos y esa fabula tiene que ver con lo que sucedió en los años 70. Pero que aquí esta llevado a la afición y por lo tanto ha sentido que es esta concentración del universo católico , conservador , con la hacienda que es un Ecuador con herencia feudales de servilismos de esa relación de dominación vertical de una clase sobre otra de racismo de patriarcado machista , pero al mismo tiempo yo dibujo ahí el matriarcado andino la figura de la abuela en ese sentido juega un rol más dominante que más que la del abuelo y la confrontación de ese universo de lo que los setenta irrumpió con ideas marxistas y con ello el ateísmo las utopías socialista que irrumpieron en ese universo de una manera como un dogma enfrentado con otro. Creo que la distancia del tiempo puede mostrar un poco eso puede decantar el carácter de dogma que tiene esta otra doctrina , la doctrina que librearía de esa necesidad de verdades , del universo de la

fe, mientras que cuando llega esa doctrina llega cargado de dogmas y de fe. Entonces eso era lo que a mí me interesaba de los años setenta y me interesaba mucho construir ese ambiente de la hacienda que yo considero que es como el lugar donde se jugaba o se juega, o se expresa esas tres cosas de la sociedad, que son el racismo, machismo y el clasismo, creo que ahí se conjuga muy bien el universo de la hacienda de alguna forma en esos años, aunque después habido una crítica más directa a esos servicios y costumbres aunque todavía perduran era eso. y en ese universo como una niña de sillón apegada su propia identidad atravesada por estas dos doctrinas.

¿Tuviste que ver muchas películas para construir la estructura narrativa con niños, que viste en sí? Si Muchas películas claro, haber de alguna forma los referentes a la hora de producir casi no son lo que uno ha visto en el momento, para mí los referentes vienen de más atrás, para mí los referentes más destacados de trabajo con niños son las películas de Carlos Saavedra y Víctor Eliza películas españolas “cría cuervos, de Carlos Aura el espíritu de la colmena de Victoria Eliza, películas que son películas ambientadas en la España de los 70, en la España franquista es una y la otra en una España Rural no sé exactamente de qué época pero tiene que ver con esa España cerrada. Quizá esos fueron los referentes como la raíz se colocar niños en una película. Y obviamente vi muchas películas con niños

¿Hay una película muy bien trabajada “la Culpa de Fidel”? Si la vi y la vi cuando ya tenía escrito el guion, y luego mira hay Machuca la chilena que son niños de los años setenta confrontados con el universo de los adultos y los cambios políticos de época, hay postales del emigrado película venezolana, hay cuando los padres se fueron de vacaciones película brasilera luego hay infancia clandestina una película argentina. Es decir; como que hubo en los últimos cinco o diez años muchas películas que de alguna forma son películas de mi generación y de alguna forma colocan el tema de los niños confrontados con las ideas políticas en el universo este de los años setenta en AL.

¿Cómo relacionas el contenido ideológico de la película con la realidad actual del país? Yo no me atrevería a decir que hay un contenido ideológico, en el sentido que la

película no plantea una respuesta o no plantea una doctrina, más bien lo que hace es cuestionar lo doctrinario de las ideas que están ahí. y yo creo que aún es evidente que todavía esas ideas resuenan en el Ecuador contemporáneo es decir; resuena a la medina que no hemos dejado de ser un país dogmático no hemos dejado de ser una país católico con doctrinas cerradas y no hemos dejado de ser un país que quizá por eso le dan a los niños muchas obediencias , donde todavía persisten estos límites a lo que se puede decir , yo creo que aún resuenan, creo que todavía somos un país donde a los niños se les enseña mucho más a obedecer que a otra cosa donde todavía persisten todos estos límites a lo que se puede decir, yo creo que resuenan obviamente con distancia y diferencias.

Mediante la actividad artística en tu caso el cine ¿crees que se logre criticar la realidad para transformarla de alguna forma? Yo creo que necesariamente una obra dialoga con su entorno, dialoga con entorno, dialoga con la realidad, dialoga con los lenguajes que conforman el mundo de donde salen, y en esa medida si, obviamente una obra más o menos, más acertadamente o menos acertadamente coloca una mirada crítica sobre la realidad, coloca una mirada distanciada, coloca una mirada que apunta a señalar ciertas cosas que se han vuelto normales. Claro necesariamente, ahora de allí la expresión de cambiar la realidad es muy relativa porque no es que ninguna película ha transformado la historia política de un país, pero si creo que las películas dialogan con cada individuo, con cada persona en particular, con cada espectador y en esa medida si van constituyendo parte de los referente con los que construimos la imagen que tenemos del mundo y en esa medida si inciden en la realidad.

¿Tenías algún espectador en mente al hacer la película, va para algún público dirigido? No, cuando uno produce yo creo que produce obviamente pensando en el público, pero no en un público específico, no en cómo va a recibir tal y tal y tal, sino de alguna manera el primer espectador de una obra es uno mismo, y en esa medida una obra tiene muchas cosas de local pero al mismo tiempo también de universal porque como seres humanos, como seres de lenguaje, toda obra nace de algo que ya tenemos a veces, no nace de la inspiración y lo que tenemos adentro es tan necesario como el mundo

donde vivimos, el lenguaje que utilizamos, los referentes que tenemos, las historias que contamos, entonces en esa medida no hace falta que uno esté pensando en el espectador en términos concretos. En el cine más comercial si puede haber una cosa como “que quiere ver la gente”, películas de adolescentes, etc.; en el cine independiente con mejores o peores resultados pero las obras surgen de la necesidad del realizador o realizadora, de contar algo, de poner algo en escena, de ponerse sus propias preguntas a veces.

¿En ese caso tenía algún fin comercial también la película? Un fin comercial como tal no, pero yo produzco películas, las dos que he producido quiero que se vean en las salas de cine, es decir a mí me interesa que las películas que yo hago o haga se puedan ver en salas de cine, eso sí es un fin, yo no lo llamo comercial pero si es un fin en términos de distribución de la película, es decir a mí todavía me interesa ocupar ese espacio de la sala de cine que no es lo mismo que el DVD, que no es lo mismo que el internet, no es lo mismo que la televisión, ese espacio de las salas de cine, ese espacio que es colectivo, que es de consumo colectivo, que es de atención plena, que es de relación directa con la película, sobre todo que es consumo colectivo, es decir que uno sale y tiene que conversar de lo que vio y de alguna manera participa, creo que en ese momento la película pasa a formar parte de la vida del público, entonces en ese sentido las dos veces que yo he hecho con todos los colegas del equipo de producción un esfuerzo grande para que las películas lleguen a las salas de cine y para que la película convoque a la mayor cantidad de gente posible en salas de cine, eso evidentemente también tiene unos réditos económicos que son importantes para cubrir los costos de la producción, pero el fin no es en sí mismo comercial, pero si es un fin de distribución masiva, que luego se alcance más o menos ya es otro cuento pero que las hemos producido con el fin de que se vean masivamente.

Veo en el cine nacional, de ficción actual y general en si en los últimos cinco años como esa gana de pasar más esa cuestión de la violencia, de las drogas, de la muerte, y en tu caso más bien todo lo contrario, cuestiones de la vida, de la aventura , del descubrimiento. ¿Cómo ves eso? Te decía que toda obra de alguna

manera se coloca en un contexto que es del resto de obras que existen, yo desde que empecé a hacer cine, ya me planteé hacer el primer largometraje, sentí con mi primer guión como suele haber en el mundo del cine independiente, incluso en festivales internacionales una cierta tendencia a esperar del cine latinoamericano, un cine de marginalidad, narcotráfico, delincuencia, entonces esto desde mi punto de vista puede resultar un poco riesgoso a la hora de posicionarse como cineasta latinoamericano porque con mucha facilidad se puede como uno ceder y caer en esa exigencia tácita de que es ese el cine que tenemos que producir, que es el cine que vende, y evidentemente mis historias no van por allí, tienen que ver con otras cosas, tienen que ver con otros universos, tienes que ver con otros conflictos que pueden ser igual o menos dramáticos pero son otros.

Si creo que hay un factor de mercado que lleva a que se reproduzca mucho esa imagen en América Latina, pero creo también que como continente es bastante difícil que escapemos de contar esas historias porque estamos atravesados por esas historias también y creo que hay muy buenas películas que tratan esos temas, pero también creo que hay muy malas películas que simplemente reproducen eso, y sobre todo una cosa que me molesta mucho de ciertas películas es que siempre cae en la folklorización de la miseria, es decir convertir la miseria en espectáculo porque es fotogénica, porque se vende afuera, porque para una mirada europea o norteamericana es algo como que “mira los salvajes como son”, entonces si tengo una mirada crítica con respecto a esa postura de folklorizar los conflictos, creo que si uno se hace cargo de un conflicto de ese calibre, hay que hacerse cargo del conflicto en toda su complejidad, no puede ser simplemente una exposición cosmética del drama social.

Fragmento de entrevista a Francisco Aguirre (Interprete del tío Felipe).

¿Cómo diferencias la actuación en cine y teatro?

Mira, la actuación es la actuación, pero si hay una diferencia porque cuando tu trabajas en un teatro te mueves en un espacio entonces tanto tu gesto como tu voz tiene que

proyectarse de otra manera para que se te vea y se te oiga, por muy naturalista que sea la actuación tienes que mantener una doble atención, un cierto estado de tensión. Hay un mayor acento en la voz, en la actuación. En el cine eso ya no hay porque lo hace la cámara, pero si hay ciertas similitudes como el punto fijo, saber cuáles son las circunstancias eso es general.

¿Cómo fue tu adaptación del personaje para la película?

En las dos películas fue igual, ya cuando estaba listo el guión entonces comenzó todo. En el caso de en el nombre de la hija ya meses antes del rodaje se comenzó a construir el personaje. Bueno se hace una historia del personaje se ven algunos antecedentes y demás, se relaciona con gente que ha conocido o a estado en situaciones parecidas y finalmente hay un trabajo de construcción observación e indagación dentro de uno mismo. Pues uno no es el que dice que es, es el que uno se acostumbró a ser, mediante el hábito, etc. Uno va construyendo su personalidad, pero si uno se hubiera construido de otra manera sería de otra manera nomás. Siempre uno le presta cosas de uno al personaje, se trabaja por analogía, suplantación se lo llama de distinta manera.

¿Qué gira en torno al simbolismo del personaje del Tío Felipe?

Este personaje da a muchas reflexiones. Por ejemplo sobre la normalidad, gente que no entra en el acuerdo está tachada de loco. Converse con muchos sicólogos al respecto, y algo que me convenció de uno fue que me dijo “si una persona me dice que viene de los extraterrestres yo no le digo que está loca, es su visión del mundo, entonces cualquier visión del mundo puede ser loca, cualquier visión científica, religiosa o dogmática... pero no están locos tienen una concepción del mundo”. Estás loco cuando pierdes tu capacidad de amar, de producir tu modo de vida, de actuar conscientemente, cuando te desconectas afectivamente del mundo. El personaje se rayó porque leía mucho, entonces si tienes una entera lucidez para comprender al mundo y saber que este mundo se sostiene en absurdos y que el ser humano es bien estúpido, puedes volverte loco. Entonces esa genialidad científica es una estupidez frente a lo fundamental que es

preservar tu propia vida. La sociedad entera es embrutecida por el poder, donde la normalidad de este mundo y sus valores solo te hablan de dinero y ser alguien en la vida, cosa que para mí no es normal. Entonces este man (el personaje) ya no se come ni el cuento de nadie, ni político ni el cuento filosófico-político. Yo me identifico cuando aparece el Marx con los clavos de la dolorosa; cuestiono que el pensamiento político se vuelva religioso, el pensamiento único se vuelve una inquisición más, que el marxismo se alla vuelto una religión más, cuando en realidad es un método para entender el movimiento de las fuerzas sociales, en base a su materialidad. Pero también hay una parte del ser humano que es lo simbólico lo irracional, donde está lo religioso en su sentido más amplio fuera de lo que han hecho las religiones con su carácter dogmático, y con un uso de dominación; pero más allá de eso existe el origen cierto de la religión que es el “relidare” que no tiene nada que ver con Dios y creencias, sino con la posibilidad del ser humano de unirse con el universo, eso utiliza religión con respecto a su utilización de dominación también. Una de las formas de conjugar el pensamiento es a través de símbolos, la conciencia está sobre símbolos, estos te pueden liberar o dominar, esclarecer o embrutecer, puede significarte una cosa o lo contrario, de otra manera no es símbolo, su poder es oculto porque está en el drama de memoria ancestral, entonces nunca vamos a saber su significado. Entonces en nombre de la razón en nombre del progreso, no puedes negar esa realidad de la conciencia ese extracto simbólico.

Se puede hablar de rasgos posmodernos en la película

No creo que no existen raíces, siempre debemos ir a las raíces, pero yo creo que lo hoy creemos son las raíces no necesariamente son esas, luego se verán y descubrir cosas y no se puede absolutizar. Más que la validez de su concepción el posmodernismo tal vez sea una cuestión de método en su momento, cuando no encuentras raíz, anulas partes; ciertos discursos te salvan como forma. Justo estaba en la presentación de un libro de Adolfo Macías y decía algo así como, seguir un estilo y después lo traicionar, crees que es una novela cómica y no es una novela cómica, crees que es una novela negra y tampoco es una novela negra, sin embargo sigue ciertas cosas; y sacándolo del contexto artístico y pasamos a la filosofía que sería el materialismo histórico frente a las filosofías, deshace

esas concepciones pues pertenecen al mundo de los diseños, las esferas, de burbujas y paradigmas. El momento que se topan con la realidad no te sirven, eso hace el materialismo histórico rompe sistemas cerrados, desde la materialidad. Eso ingresa en el ámbito del arte, no vas a ser esclavo de una preceptiva formal, porque la realidad es esa perceptiva normal. Pero como es arte o sea construcción de realidades paralelas, tampoco vas a ser esclavo del realismo. La película de Tania es realista, pero no tiene empacho, pero no se ciñe a esa lógica, si salen alas no está mal dentro de la construcción de la historia; entonces el posmodernismo es eso, al no hallar una raíz, se hace uso de otros juegos. Entonces se diga o no que es posmodernista es la cultura contemporánea a la que nos vemos expuestos, tal como fue la razón en otro siglos, o el clasicismo, etc.

En esta sociedad el arte se muestra como una esfera separada de la vida, donde la creación solo sería reducida a la actividad del artista. Donde además la alienación de la actividad humana supone una separación de su actividad consigo mismo.

Yo creo que el arte es una parte de la naturaleza humana, así como existe una parte racional, existe una parte estética; como un coro de beatas sin estudiar música te puede cantar algo armónico. Cuando el arte logra tocarte motivarte, toca lo bello, lo sublime, y eso expresa cosas. Es para alguien, para la humanidad. Para mí el artista no es un hábil o alguien que tiene dotes para que le hagan parte de la farándula, exponiendo su vida personal a los cuatro vientos, cosa en la que me da vergüenza ajena de los que hacen ese oficio. El artista es un sujeto de opinión, un sujeto de crítica... para comprender al mundo necesitas observar, criticar, analizar, necesitas tener una posición. Entonces el artista es un productor de sentido, es un sujeto político, un sujeto de opinión, de crítica. Entonces algunos frente a esta realidad o nos volvemos cínicos, artistas o locos.